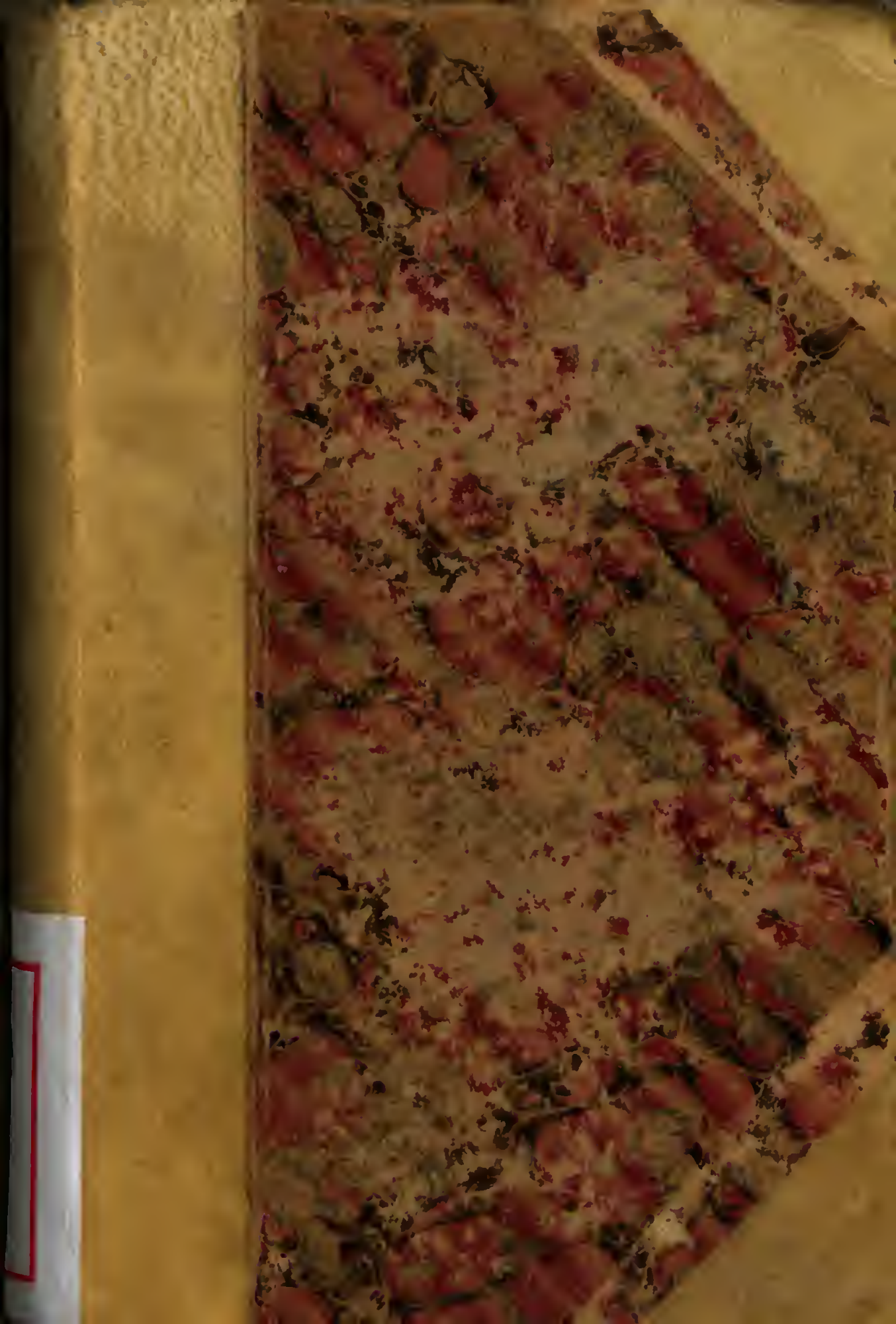


BIBL. NAZ.
VITT. EMANUELE III
109
H
48
NAPOLI

Digitized by Google

Digitized by Google

DELL' ARTE DEL DIRE

Proprietà letteraria.

Digitized by Google

Non ex rhetorum officinis, sed ex Academiae spatiis.

Cic. *De Orat.* III.

Digitized by Google

DELL'

ARTE DEL DIRE

LEZIONI

DI

VITO FORNARI

Quarta Edizione

riveduta e corretta dall'Autore

VOLUME IV.

NAPOLI
PRESSO GIUSEPPE MARGHIERI EDITORE
Strada Monteoliveto 37, e Toledo 346.
1872

Digitized by Google

Digitized by Google

DELL'ARTE DEL DIRE

LIBRO QUARTO

LEZIONE PRIMA

Dell'onestà e dignità della poesia.

Incomincio a dire della poesia, dopo essere stato alquanto sospeso dell'animo, se mi convenisse e se dovessi mettere le mani eziandio in questa materia. E il dubbio nasceva dalla natura stessa e dalle condizioni dell'argomento, il quale a prima vista parvemi nè onesto abbastanza, nè degno che l'uomo vi spenda studio e parole. Il qual timore io so che oggi sembrerà quasi a tutti stravagante, e a non pochi forse ridicolo, come segno di piccolo animo e d'ingegno basso. Ma il riso di costoro io lo disprezzo, o ch'e'sieno molti o che pochi; e non voglio lasciarmi vincere alla corrente delle opinioni altrui, quando non sieno conformi alla verità o non autenticate da ragioni chiare e buone. Ora l'amore a punto della verità e la forza delle ragioni, non che non condannavano, anzi generarono e nutrirono quel primo dub-

bio. Imperciocchè, se la poesia si considera come ordinariamente si suole, e si tengono per poetiche una gran parte delle opere che sono così chiamate; io ripeto e affermo che a volerne ragionare, non mi parrebbe di fare opera nè virtuosa nè profittevole nè di uom grave. E contro al riso di alcuni e all'impeto delle volgari opinioni opporrei la fermezza della mia propria persuasione e la compagnia di tale, che, fatto ragione e della singolare grandezza di lui e de'tempi in che visse, più mi giova ed assicura, che non farebbe il consenso di tutti coloro che avrei forse contradittori. L'autorità di quell'uomo e le gravi parole da lui dette contro la poesia e i poeti, in una età e in un paese in cui le arti e gli artefici erano il maggior pregio e la più dolce consolazione della vita, io confesso che da una parte mi danno tuttavia seria cagione di pensare, e dall'altra quasi fanno vergognarmi, che oggidì, tra noi, in tanta purità e santità di dottrine e di costumi, quanta dall'Evangelo ne viene rivelata e imposta, non si dubiti neppure, e neppure nasca negli animi il desiderio d'investigare, se la poesia e i poeti, o almeno se ogni sorta di poesia e di poeti, ogni sorta di arti e di artefici sieno indifferentemente da accogliere e da lodare.

Già forse tutti intendete, che l'uomo di chi io qui parlo, è Platone; imperciocchè a tutti forse è avvenuto di udire qualche volta a ragionare della Repubblica, siccome la chiamano, di quel

filosofo, ossia de'suoi dialoghi intorno allo stato: il quale fu da lui meditato e descritto di tanta perfezione, che se ne discacciano anche le leggerezze de'poeti e vi si vieta perfino, come pericolosa di corruzione, la lettura di Omero. Ciò si allega come un bel sogno filosofico, raccontato dall'autore medesimo quasi da giuoco; e per giuoco e con riso tutto dì ricordasi come una poetica immaginazione, non dissimile molto da que' poemi che si vogliono condannati. Ma chi dice e pensa così, o egli non ha mai letto, o egli male ha letto quell'opera immortale: la quale non solo è in suo genere la più bella e più onesta e più grave opera d'ingegno che sia venuta al mondo nell'antichità pagana, ma la maggiore e la migliore tra le altre di quel filosofo, e quella che egli scrisse più da senno, con più amore e con più chiara e risoluta intenzione pratica. Che essa in qualche cosa difetti e che contenga errori, s'intende; ed io l'ho implicitamente confessato, dicendo ch'è opera nata nell'antichità pagana. E certo, avvegnachè sommo sia stato l'intelletto dell'uomo, e dirittissima la sua intenzione; come poteva egli liberarsi affatto dall'impedimento di quella nebbia che allora per tutto era diffusa e falsava la sincera vista delle cose? Ma a noi non è uopo di fondarci nell'autorità del nome, e accettare ciò che Platone ha detto, per questo soltanto che egli lo ha detto. Lasciamo l'uomo, e consideriamo le ragioni.

Che cosa è un freno? È un arnese da guidare cavalli, lavorato da'frenai in vario modo, ma sempre secondo un esempio unico e invariabile, nel quale mirano con l'occhio della mente e hanno mirato e mireranno in avvenire tutti i così fatti operai. Perciò si può affermare, che il vero freno sia quell'unico e invariabile veduto nella mente, il quale serve di esempio a tutti; e che esso abbia più sostanzialità e pienezza di essere, che non le molte copie fatte a mano dagli uomini. Le quali copie sono poi esse altresì modelli a certi altri freni che fannosi da altri artefici umani, non per uso di guidar cavalli, ma per diletto o per ingannare altrui con l'apparenza dei veri freni. Laonde sono tre freni: l'uno verissimo ed ottimo; altri manco veri, ma utili; altri, finalmente, inutili, atti ad ingannare, vani di sostanza, lontanissimi dal vero. E similmente sono tre artefici; l'uno, artefice dell'ottimo e del vero: l'altro, artefice dell'utile: e l'altro, artefice dell'apparenza, del vano, del falso. Il primo intendete ch'è Dio: il secondo è l'operaio che attende a'mestieri: e l'altro, chi diremo noi ch'ei sia? Fosse per avventura colui che fa i freni dipinti o scolpiti? Colui a punto. E il poeta non fa egli quel medesimo che uno scultore o un pittore? non imita egli con le parole l'apparenza delle cose? Egli, dunque, e con lui tutti gl'imitatori, sono l'infima genia degli umani artefici, sono studiosi delle sole apparenze, autori di ope-

Digitized by Google

re vane, copiatori di copie, alienissimi dalla verità. Or, che intrinseco pregio di nobiltà può egli essere nelle arti professate da costoro, come che elle nobili ed ingenue e liberali sogliano chiamarsi? E che dignità sarebbe in un uomo grave il ragionare di loro come di cose gravi?

Ma almeno fossero coteste arti e cotesti artefici inutili senza più. Il peggio è, che le une e gli altri sono anche perniziosi. E qui vedesi, come l'uomo non iscapiterebbe solamente della dignità, ma dell'onestà eziandio, a volersene impacciare. Certo, se il professare arti perniziose è cosa disonesta, il trattarne e commendarle e porgerne le regole, non può farsi onestamente. E che il vizio de'poeti e delle opere poetiche non sia un timore vano, vedetelo per pruova. Io ora dico poeti a tutti gli artefici delle arti liberali, e chiamo poesia ogni lavoro di esse arti: come i Greci comprendevano sotto il nome di musica e di musici, non pur la musica propriamente detta e i maestri di musica, ma i poeti ancora e la poesia, e inoltre scultori e dipintori e architettori, e tutti gli artificii delle loro mani. I poeti, dunque, in primo luogo, rappresentano la natura divina come se la fosse mutabile, invidiosa, causatrice de'mali, sottoposta alle passioni e imperfezioni umane. Nè forse sta in loro di fare altrimenti, posto che il loro desiderio e il fine dell'arte loro sia di pascere con diletto le fantasie del volgo, le quali non ricevono volentieri altro

che immagini grossolane, piene d'inganni e di agitazioni. Ma, così, insieme col diletto entra negli animi l'errore, e con l'errore si alterano le religioni, e per le religioni alterate le città si corrompono. E non è cotesto un danno? un grave danno alle umane società? E rispetto a tanto pericolo si può egli fare alcuna stima del piacere che arrecano le arti liberali? si può riceverle e accarezzare in una città ordinata e costumata? Eppure non è questo l'unico male della poesia e de' poeti.

Quali rappresentazioni sono più frequenti nelle opere poetiche? quali più lodate? quali con più avidità ricercate, e più insaziabilmente gustate dalle moltitudini? Quelle sono dove più al vivo imitasi le passioni umane, e dove tra le passioni imitasi le più gagliarde, le più tumultuose, le più rotte, le più deformi. Risi inestinguibili, come il riso de'numi di Omero, grida disperate, lamenti miserissimi, vilissime paure, feroci sdegni, amori furibondi, queste cose ed altre simiglianti sono sommamente grate a'poeti ed a'loro ammiratori. I quali, incantati da siffatte imitazioni, beono intanto, insieme col diletto, un veleno pestifero alle loro anime. Imperciocchè questa è la natura dell'uomo, che lo spettacolo delle irritate passioni altrui le irrita in noi. E se quei veri o finti personaggi sono famosi, e celebrati i casi loro, e i loro fatti non senza un certo bagliore di gloria; avviene che il lume di ragione

ci si oscuri e la volontà s'indebolisca per modo, che non possiamo poi nè prontamente biasimare nè valentemente combattere le sollevate passioni. Certa cosa è, dunque, che la poesia ingagliardisce e sbriglia la parte inferiore dello spirito contro la superiore. Ora, che cosa è la virtù? È l'ordine interno del nostro spirito: ordine di suggezione delle potenze inferiori sotto la potenza ragionevole. Dunque la poesia è nemica alla virtù. E che si ha da giudicare, adunque, di un'arte ch'è pregna di méndacio e lusinghiera al vizio? e che si ha da giudicare di artefici che attendono a corrompere la verità e la virtù?

Questa è in sostanza la querela mossa da Platone contro la poesia e tutte le arti sorelle (1). E che si possa rispondere, e come discolpare le accusate, io non veggo, o certo non veggo che sia stato fatto infino ad ora felicemente. Ben so che alcuni han ripigliato una piccola parte della accusa, restringendola alla poesia del teatro: in prima non pochi Padri della Chiesa, e poi alquanti scrittori francesi degli ultimi due secoli passati. Ma a loro non si è dato retta; e il mondo segue sua via, dilettandosi di ogni opera di arte, senza curare nè gli antichi nè i moderni rimproveri. Ed avrebbe ragione, e l'universalità del fatto varrebbe a piena discolpa, se ci si po-

(1) Vedi la *Republ.* II, f. 377 e segg.; III, ff. 394, D; fino a 398, A; X, f. 598, D; fino a 607, A; e le *Leg.* VII, f. 817, B; XI, 935, D.

tesse dimostrare che l'uomo nasce unicamente al sollazzo; chè niun altro sollazzo è così dolce, nè ci ha dolcezza alcuna che pareggi la dolcezza soavissima delle arti. Ma il piacere non è il nostro retaggio sulla terra; e la virtù e la verità sono dappiù che il piacere; e quando elle ricevono offesa, anche il piacere vien meno, ed in ultimo convertesi in dolore. E poniamo pure che il piacere sia sommo e durevole, non però dovremmo lasciarci vincere vilmente. Io non ho mai letto senza ammirazione sincera, e dirò eziandio senza un certo tenero sentimento le memorabilissime parole con le quali Platone conchiude la sua memorabile accusa delle arti. Uditele in bocca di Socrate, che le rivolge al suo interlocutore, il quale è un fratello del nostro filosofo: « Troppo gran fatto è questo, o mio caro « Glaucone, troppo grande, e maggiore che non « paja, il divenire virtuoso o malvagio; talchè « nè levato su dagli onori, nè dalle ricchezze, nè « da qual si voglia potenza, e neppur dalla poe- « sia conviene che l'uomo si lasci andare a di- « sprezzar la giustizia nè alcun altra virtude (1).

L'effetto di queste gravi considerazioni fu, che il filosofo si recò infine a discernere imitazioni da imitazioni; le une risolutamente cacciando dalla sua città perfetta, e con le altre venendo a patti, e conservandole a condizione che diventino

(1) V. la *Republ.* X, 608, B.

serve: serve alle religioni, a'virtuosi costumi, alle patrie leggi. È una indulgenza, come vedete, senza più, e quasi un mantenerle in vita per compassione. Le rappresentazioni da teatro però non trovano pietà, siccome essenzialmente ree, e sono esiliate in perpetuo, senza appello. La qual sentenza è dura, ma nondimeno mi è più ragionevole che non quell'antica legge romana, la quale consentiva nella città le rappresentazioni sceniche, e privava de' diritti di cittadinanza gli uomini che vi si dedicavano (1). Ma come che si pensi di ciò, egli è certo che questo giudizio contrario alle opere sceniche le età seguenti pare che lo abbiano in qualche guisa confermato; in quanto che comunemente si è creduto non potersi comporre buone tragedie o commedie senza mettere in pericolo la virtù. Se non si è scopertamente detto così, almeno in fatto si sono così comportati la massima parte degli autori e amatori di poemi drammatici infino a'nostri giorni. Laonde il Manzoni, che è poeta, ma pio e virtuoso, confessa il male da una parte, e dall'altra vuol dimostrare che non sia intrinseco alla cosa, nè però immedicabile (2). Quali ragioni egli allegherebbe di ciò, puossi congetturare, e accettarle anticipatamente per buone. Ma quali che sieno, potranno valere di scusa, e mediocre-

(1) V. Sant'Agost. *De Civit. Dei*, L. II, c. X.
(2) V. la prefazione alla tragedia *Il Conte di Carmagnola*.

mente correggere le arti, non difenderle, nè risanarle compiutamente. E questa maniera di apologia e di emendazione fu tentata già molte volte, e desiderata anche negli antichi tempi da Orazio. Ma io per me sono risoluto, che se l'arte non è tutta buona, e buona di sua propria natura, son risoluto, dico, che debbasi ributtare. Non mi basta che la sia neutrale verso il bene e il male, e che possa usarsi a buono e a mal fine; ma voglio che non sia nè possa altro essere che buona, e buona in tutte le sue parti. Se non è tale, ella è pericolosa; e come pericolosa merita di essere cacciata dal consorzio degli uomini. È egli forse il poetare, come il mangiare, così necessario, che non si possa far senza per vivere? E se non è cosa necessaria, perchè conservarla con rischio? Se a me nel giardino mi crescesse una pianta inutile alla vita, e neppure essenzialmente nociva, ma pericolosa soltanto, io non attenderei a raddirizzare nè a troncare questo o quel ramo, ma la svellerei dalle radici.

Posso dunque consentire, che le arti belle non sieno, quanto a sè, disoneste: ma infino a quando io non sia persuaso, che elle sono una cosa intrinsecamente virtuosa, io dubiterò forte che sia onesto il loro esercizio, ed onesto l'amore che a loro si porta. Quella compiacenza eccessiva che sentesi a comporre o a raccogliere una grata melodia, quel non sapersi levar mai la mano dalla tela o dal marmo, quell'ambiziosa lima

delle scritture, quell'infinita cura che mettesi a produrre una bella apparenza o un soave inganno, e quel dedicare tutta intiera la vita al culto della bellezza, sono cose che non mi parrebbero lecite anche per quest'unica ragione, che si colloca altrove quella fatica e sollecitudine che dobbiamo usare unicamente per l'acquisto della virtù. Ed anche l'amore smoderato che gli artefici concepiscono per qualche parto della loro fantasia, vagheggiandolo come cosa celeste, inchinandosegli nell'intimo del cuore e quasi adorandolo, confesso che mi ha l'aria di un atto superstizioso e poco meno che d'idolatria. Mi sovviene di aver visto qualche pittore attorno alla sua tela, così atteggiato, e con tale espressione degli occhi e della bocca, e in tanto rapimento di tutto il suo spirito, che per poco io mi aspettava di vederlo abbracciare e baciare e cadere in ginocchio innanzi al lavoro delle sue mani. E la medesima disposizione interna, come che sotto apparenza diversa, ho potuto scorgere negli scultori e ne' poeti e negli altri artefici. Ora, non abbiamo forse altra maggior faccenda in questo mondo, che di accozzar note e maneggiare squadra o scalpello! o troveremo noi il nostro ultimo fine e la suprema felicità, contemplando un bel dipinto e un bel poema? E il caso è, che senza questi amori smoderati e cure eccessive non viene in luce alcuna opera eccellente nè di pittura, nè di poesia, nè di musica, nè di qualsivoglia al-

tra arte liberale. Laonde il vizio del quale discorriamo, o pericolo delle arti liberali, par che appartenga alla loro medesima natura, e non si possa fuggire senza loro scapito e senza, per dir così, invidiare all'eccellenza e alla fama degli artefici.

A tre capi, adunque, si riducono le accuse contro la poesia; che ella, o non abbia oggetto, o abbia per oggetto l'apparenza, cioè la bugia e il nulla: che ella agiti e riscaldi e scateni le basse potenze dell'animo a scapito della potenza signorile: che ella, infine, come lusinghiera e maliarda leghi a sè stessa gli uomini con amore smisurato, ed anche illegittimo, come quello che viene rubato a più meritevoli oggetti. Quest'ultima accusa, io so, cadrebbe da sè, ove si potessero confutare le due precedenti; ma a confutarle sta il punto. Io non iscorgo altra via di difesa, se non che una sola; e questa sarebbe, se potesse dimostrarsi che l'apparenza in cui mirano le arti, non è cosa falsa nè vana, e che i moti eccitati nell'animo dagli artefici, non sono, nè esser possono moti di ribellione dalla virtù. La qual dimostrazione importerebbe, che le cose riprovate ne'poeti da Platone e dagli altri severi giudici, non solamente non sieno morali, ma neppur poetiche, ed oltre al non essere oneste, non sieno nè anco poeticamente belle. Così quieterei la coscienza, e porrei mano a ragionar della poesia con animo sicuro e anche volenteroso. Ma

crediam noi che sia possibile questa dimostrazione, o difesa che voglia dirsi? Io non so, o non mi ricordo che sia stata fatta. Ma ricordomi ed ho notato più volte, che Platone nell'atto di dar la sentenza finale contro Omero e tutti gli altri poeti e artefici, fermasi un tratto e vacilla, come uomo che si pente e vuole rivedere il processo o temperar la pena: ma finalmente, costretto dalla forza delle sue ragioni, egli si risolve e condanna; lasciando però libero a'rei e quasi consigliando l'appello. « Se la poesia (egli dice) a-
« vesse ragione a dimostrare, come conviene che
« ella alberghi in una città ben governata, vo-
« lenterosamente la riceveremmo; chè sappia-
« mo per pruova quanto i suoi vezzi ci allettino.
« Non se'tu medesimo allettato da lei, massime
« quando tu la contempli in Omero? Non è dun-
« que giusto, che ella sia richiamata a casa, a
« condizione che sappia difendersi in un'ode o
« in altro metro? E concediamo pure a'suoi av-
« vocati, se non sieno poeti o amici di poesia,
« che essi in prosa parlino in favore di lei e di-
« mostrino, che non pure ella è dilettosa, ma
« utile eziandio agli stati e alla vita umana. E
« noi porgeremo ascolto volentieri; conciossia-
« chè noi guadagneremo, se ella non solamente
« graziosa ci apparisse, ma giovevole ancora....
« Per l'amore che ci si generò di lei infino dal
« tempo della nostra educazione, noi accettiamo
« di buon grado, che ella ci si mostri al tutto

« ottima e veracissima (1) ». Questo, voi vedete, è un invito, o più presto un mandare il guanto della disfida a chi voglia farsi campione della poesia. E dopo duemila dugento anni accettiamo, se è invito, raccolghiamo il guanto, se è disfida: e confidiamo, se Iddio ci ajuti, di poter dimostrare che la poesia è *onestissima* e *veracissima* (2), e che se non sia tale, non è poesia.

LEZIONE II.

Del necessario fondamento della poetica.

La difesa della poesia a cui ci apparecchiamo, importa, siccome potete intendere, una piena trattazione dell' argomento; dovendosi da una parte ricercare l'intima natura di lei, e dall'altra far giudizio delle opere che le si attribuiscono, e discernere quali sono conformi a quella natura, e veramente poetiche, e quali non sono. A questo patto si potrà sentenziare secondo ragione e giustizia; sia che la sentenza debba assolvere, sia che condannare. Or, conciossiachè noi sostenghiamo ufficio di difensori, e' converrebbe in sul principio, come si suole nelle difese, schierare i testimoni che ci ajutino alla pruova. Ma onde li chiameremmo i testimoni? Forse che dall'antichità? Certo gli antichi ragionarono di poesia,

(1) V. *Rep.* X, 607, C. D. E. 608.
(2) Βελτίστη καὶ ἀληθεστάτη.

ne dettarono leggi, ne composero un'arte; ed anche qui il vanto di avere aperta la via si appartiene ad Aristotele. Gran fatto è questo, che il nome di un uomo signoreggi per ispazio di oltre a venti secoli in ogni parte dell'umano sapere, per quanto in sì lungo intervallo di tempo se ne sieno dilatati i confini e accumulati i tesori. Non pure nelle scienze naturali e nelle metafisiche risuona tuttavia forte l'eco del suo pensiero, ma nelle discipline letterarie eziandio. Tu puoi rifiutare le sue proposizioni e i suoi metodi, ma non puoi schifare di nominarlo: puoi per avventura anteporgli alcun altro, ma non puoi non riputarlo grande. E segno di grandezza è tra gli altri questo, che di tutti coloro i quali si sono messi in sulle orme di lui e seguitone la dottrina, pochissimi sono giunti dove egli, e niuno ha fatto un passo più oltre. Il che si vede chiaramente nella disciplina poetica, dove de' mille che si affaticarono a continuare l'opera di lui, tre appena o quattro meritano di essere separatamente ricordati; anzi un solo forse, Orazio Flacco: il quale dalla sovrabbondante vena di poesia che premevagli il petto, ne derivò entro i morti e disseccati precetti poetici dello Stagirita, e li ravvivò e rinverdì, come la pioggia d'autunno ravviva e rinverde la faccia morta e cenerognola de' prati. Fatto, dunque, la debita stima di cotesto spezial pregio del latino maestro, quasi non ti rimane a dover citare niu-

no de'continuatori e seguaci del greco. Alcuni di costoro, massimamente francesi, dettarono accurate, chiare, opportune esposizioni dell'autore, ma senza vantaggio delle dottrine in sè medesime, anzi con iscapito, in quanto che le intesero in senso più angusto che non era nella mente di lui, e di ajuti ne fecero pastoje all'ingegno. Ciò fu danno alla poesia, come vedremo, ma a noi ora è grande agio; chè non ci bisogna d'intrigarci in lungo novero di nomi, e nominando solo Aristotele, possiamo far ragione di aver nominati tutti quanti i suoi discepoli insieme.

Aristotele, dunque, è il primo testimone, e degli antichi unico forse, che potremmo allegare in favor della poesia, e contrapporre a Platone accusatore. Raccolghiamo la sua testimonianza. Che cosa è la poesia? A questo non risponde Aristotele. Egli, dunque, non attesta nè dell'innocenza nè della reità della poesia. Vero è che egli mi dice, che *l'epopea e la tragedia e la commedia e il ditirambo e la più parte de' canti che si accompagnano col flauto e con la cetra, sono universalmente imitazioni* (1), e con ciò mostra che l'essenza della poesia viene da lui riposta nell'imitare. Ma questo imitare, che vuol dire? Io non intendo bene il significato, o certo posso intenderlo di molte maniere; conciossiachè non

(1) V. *Poetica* cap. I.

sia un'idea che abbia in sè l'evidenza, come, a mo' di esempio, l'idea dell'essere e del fare. E se ad Aristotele pare altrimenti, cel dica almeno. Ma egli non lo dice nè pensa: e però definendo dall' imitazione la poesia, egli non può volere averne definita la natura intima e necessaria; cioè non l'ha veramente definita. Oltre di che è da notare che, secondo le sue medesime parole, non sono le poesie liriche tutte quante imitative, sebbene sieno vere poesie. Or, che è quello che le fa poesie? Di ciò non si trova motto appresso di lui. Egli, dunque, implicitamente nega che nell'imitazione consista l'essenza della poesia; ma non gli cale d'insegnarcela cotesta essenza. E perciò la sua testimonianza non ci serve nella presente lite, in cui non cerchiamo delle opere poetiche, ma della poesia, e non delle qualità esterne e accidentali, ma dell'essenza di lei, per deliberare se è naturalmente buona o malefica. Se io v'interrogassi dell'indole di tale e tal altro vostro amico o conoscente, e voi usciste a parlarmi de' suoi figliuoli, o a dirmi che egli qualche volta passeggia e qualche volta dorme; a che mi varrebbe la risposta? Or tale è al nostro bisogno la definizione aristotelica.

Uscendo dalle similitudini del foro, eccovi nettamente il mio pensiero. Aristotele non considerò quello ch'è universale e necessario nella poesia, cioè non vennegli trovata l'essenza di lei. Ora, la trattazione di un suggetto la quale non

metta capo fino all'essenza, non è scienza. Ma, direte voi, non può essere una regola? una serie di regole? cioè un'arte? Sì, può; ed arte è veramente la trattazione poetica del filosofo greco: arte di sottilmente distinguere una specie di poemi da un'altra, e in ciascun poema divisare le parti tra loro: arte ajutatrice del giudizio a far prontamente avvertire i pregi e i vizii de'lavori altrui: arte regolatrice della propria invenzione di ciascuno, quando la mente per istanchezza cada o divaghi per debolezza: arte piena di fine avvertenze e di savie regole: arte, in somma, buona ed utile per molte ragioni, ma insiememente incerta, e, perchè incerta, servile, e, perchè servile, più dannosa che proficua. E dannosa, servile, incerta riesce ogni arte, quando non fondasi nella scienza, come edificio in roccia viva. Appartenendo solo alla scienza di mirare nel fondo, per così dire, stabile e invariato delle cose, da lei soltanto può lo spirito acquistare la certezza; e soltanto lo spirito che sia possessore della certezza, è padrone di sè, cioè libero: come in religione è schiavo l'uomo scettico, e gode del libero pensiero colui solo ch'è stabilito nella fermezza della fede. La schiavitù in materia di lettere è la pedanteria: e la pedanteria consiste nel prestar valore di leggi universali e necessarie ai fatti, i quali di lor natura sono particolari e mutabili. Ora, in che fondasi il magistero di Aristotele? Nell'osservazione de' fatti. Omero ha

fatto così e così: così ha fatto Sofocle: così Pindaro: questo piace in Esiodo: questo in Saffo e in Alceo, questo in Aristofane e in Eschilo; dunque così faccia il poeta lirico, l'epico, il drammatico; e a questo modo si componga la tragedia, l'ode, l'epopea o altro poema che sia. A ciò riducesi l'opera di Aristotele, aggiuntovi qui e colà alcune finissime considerazioni circa la natura dell'animo nostro: le quali spiegano perchè quel modo o quell'altro piace, ma non discuoprono all'intelletto le profonde ragioni dell'arte, non attingono fino all'essenza della poesia, non formano scienza nè argomentano una già formata scienza. Così è avvenuto, che il suo libro famoso, e molto più le importune chiose fatte al libro, abbiano o generata o favorita la schiavitù letteraria, di cui ho detto testè il brutto nome. E la schiavitù ha corrotto gl'ingegni mediocri, rendendoli inutili e fastidiosi, e ha impedito e dimezzato le forze a'forti. Tra'quali fu Torquato, che è grande, ma saria maggiore, se non avesse e studiato e commentato il greco maestro: sebbene egli studiò meglio e commentò più discretamente che alcun altro.

Rifiutato il testimonio di un Aristotele e di un Torquato; che stima faremo della turba infinita di coloro che trattano l'argomento senza nè l'intelletto del greco nè l'esperienza viva dell'italiano? Il miglior consiglio è di chiudere le orecchie alle ciance di tutti i celebri e oscuri dettatori

di poetiche, e porgere ascolto a coloro soltanto che ci possano dire dove sta propriamente la poesia, e derivino dalla scienza le loro affermazioni. Questo a noi bisogna, e di questo cerchiamo. Ma dove e a chi ci volgeremo? Circa un secolo e mezzo fa, in Italia, un nobile intelletto, alimentato di gravi studii e non imperito delle amene lettere, si persuase di questa sentenza, che *ad ogni opera precede la regola, e ad ogni regola la ragione*, cioè *un' eterna idea;* e così persuaso dettò due libri della *Ragion poetica*. Quest'opera, ch'è del calabrese Gianvincenzo Gravina, parrebbe che sia adunque il caso nostro. Or, che vi si contiene circa la ragione, l'idea eterna, l'essenza della poesia? Io per me non vi scorgo nulla di ciò, o certo non vi scorgo più là di quello che mi avea insegnato Aristotele. Ne ritraggo però, che fin d'allora fu avvertita la possibilità e la necessità di una scienza a cui si appoggi l'arte della poesia; e vi noto anche un certo sforzo, o vogliam dire una pruova di giugnere a quella scienza. La qual pruova, a vero dire, vedesi poco di poi tentata da altri in altri paesi di Europa, eccettuata la Francia. In Francia il Richelieu, geloso in tanta potenza civile e politica, geloso, dico, della modesta gloria di Pietro Corneil, sguinzagliò contro di lui tutti i letterati del paese, armati della poetica di Aristotele, intesa a modo loro, dalla quale veniva la gloria del tragico gravemente ferita. Così, o per-

chè l'arme procacciasse facile rinomanza a chi l'usava, o per devozione alla memoria del terribile ministro (chè a siffatta devozione è disposta l'indole di quel popolo), non fu mai pensato o non osato di far novità in ragion poetica, infino quasi a' nostri giorni. In Inghilterra intanto e in Germania alcuni eletti ingegni, come già tra noi il Gravina, andavano più liberamente e più altamente discorrendo, se non della poesia in universale, almeno di questo e di quest'altro particolar lavoro poetico. Non discuoprono veramente costoro l'essenza, nè derivano l'arte dalla scienza, ma tentando e investigando e tuttavia guadagnando terreno, fanno argomentare che si può gir oltre, e può ritrovarsi l'ignota essenza, e può nascere la desiderata scienza. La quale in verità può dirsi che fosse nata prima che nascesse il nostro secolo, e propriamente allora che Emmanuele Kant applicò il perspicace intelletto alla natura della poesia e di tutte le arti belle. Dopo lui lo Schelling dette a queste ricerche luogo principale in metafisica: troppo forse principale; ma non senza l'utilità di essersi tanto accostato al vero, quanto può l'uomo accóstarvisi per la via dell'errore. Ultimo l'Hegel, adunando e ordinando e trasformando le fatiche de' predecessori, ne ha edificato tutta una scienza, ampia e compiuta in sè medesima. Nell'Hegel, dunque, si assomma la moderna speculazione scientifica intorno alla poesia, come in Aristotele dicemmo

che si assomma l'antica osservazione. Ponete mente e pesate le parole. Di Aristotele io dico che osservò, e dell'Hegel dico che speculò. Quegli parlò più propriamente delle opere poetiche, e compilò una arte: questi considerò propriamente la poesia, e credette di avere stabilita una scienza. Oltre di che io affermo, che nell'antico maestro si contiene il seme anche delle osservazioni fatte di poi, e che nel moderno si contiene il frutto di tutte le speculazioni antecedenti, ed anche in certo modo la sostanza di ciò che più recentemente se n'è scritto. Di che è pruova il vedere che un filosofo nostro, come che abbia combattuto fieramente contro i filosofi tedeschi, nondimeno, trattando questa materia, ha fatto poco più che mutare il linguaggio alle dottrine tedesche, almeno in quanto alla parte metafisica. Rimane dunque l'Hegel secondo e ultimo testimone, che potremmo interrogare in questa causa della poesia: testimone da essere attentamente udito, come colui che parla a nome di essa scienza e a nome di tutta l'età moderna.

All'Hegel non domandiamo, se la poesia è veritiera e onesta. Egli dirà, ch'è più veritiera della natura e della storia, e non però veritiera quanto basta, ma capace di un grado appena della verità (1). Or, che sono questi gradi della verità? che è questo esser vero a mezzo, se non se

(1) V. *Cours d'estètique per* F. W. Hegel, *traduit par* Ch. Bénard. Paris, 1840. I, 9 e segg.

un essere e non esser vero? Per noi la verità è o non è, è tutta o nulla, non incomincia nè cessa, non aumenta nè decresce. La verità dunque del tedesco esser dee altra dalla verità nostra; onde in questa materia non possiamo accordarci con lui, anzi non possiamo intenderci neppure. E se non gli è ferma nè indivisibile la verità; come potrà mai parergli immutabile e semplice l'onestà (1)? Smettiamo dunque di fargli cotali interrogazioni, e discorriamo con lui di cose meno indegne di una filosofica mente. Orsù, e dove sta l'essenza della poesia? Notate, che non gli garba di parlare della poesia sola, nè di separare la sorte di lei dalla sorte delle arti sorelle. E qui ha ragione; e noi pure così pensiamo; ed altri prima di noi e di lui hanno pensato della stessa maniera. Dove sta, dunque, l'essenza di tutte coteste arti? Potremmo per questo non aspettare la risposta del filosofo, o presupporla, se per avventura sarà giusta. Come si sono sempre chiamate e si chiamano tuttavia coteste arti? Arti belle. Dunque nel bello dimora la loro proprietà, secondo l'universale e costante maniera di parlare e di pensare degli uomini. Se la poesia, se la musica, la pittura, l'architettura, la scultura, sole tra tutte le arti si chiamano arti belle, è chiaro che per la bellezza si distinguono dall'arte del falegname, del tintore, del fabbro, del

(1) Ib. 77, 78.

muratore e simili, e che nella bellezza si fa consistere la loro essenza. Or l'Hegel raccoglie o accetta dal popolo questo insegnamento, e pone che oggetto delle nobili arti sia la bellezza. E che è la bellezza? Qui sta il punto, e qui si parrà l'intelletto del filosofo. Udiamo. *Il bello è la manifestazione sensibile dell'idea* (1). Sia lodato il cielo, sappiamo finalmente l'intima natura della poesia; e finalmente rinveniamo il saldo fondamento della scienza, in sul quale si gitti l'edificio di un'arte poetica non mal ferma nè angusta. Archimede non ebbe cagione di essere più lieto di noi, quando egli ebbe fatto la famosa scoperta, che l'acqua ha un peso certo col quale si possano confrontare i pesi de'corpi tutti quanti. Studiamo e dichiariamo a noi stessi la preziosa definizione.

Che cosa mai è l'idea del professor tedesco? L'idea è quello che ci ha di reale in ogni sensibile; anzi ogni sensibile è l'idea; anzi l'idea è ogni cosa (2). E'pare, dunque, che ogni sensibile sia bello; anzi e'pare, che ogni cosa sia il bello. Questo è troppo grosso errore, direte voi, nè par che possa capire in una mente della qualità dell'Hegel. Ed io pure così dico. Vediamo, dunque, di cogliere il vero pensiero di lui per un'altra via. Orsù, o famoso filosofo, che cosa è questo universo? — È il prodotto dell'idea che

(1) Ib. 85, e altrove.
(2) Ib. 80, e segg.

si dispiega come un gomitolo, il secondo passo del cammino che fa l'idea, e, se vogliamo dire, la seconda spiegatura della gran matassa. — Nell'universo, dunque, non manca l'idea, anzi esso non è altro che l'idea manifestata nel sensibile e divenuta sensibile. Dunque non è nostro inganno, ma tu davvero insegni che ogni cosa è bello. Ora, e a che serve oggimai la tua *estetica?* che così voi chiamate la scienza del bello. Anzi, quale scienza particolare puoi tu formare del bello? Io non so come potrebbe esserci quella particolare scienza che dicesi botanica, se l'universo non fosse altro che una pianta; nè so a che servirebbe quella scienza, se non insegnasse a discernere le piante da ogni altra creatura dell'universo. Una scienza del bello deve insegnarmi, la prima cosa, a conoscere ciò ch'è bello da ciò che non è. Se questo non si può fare, la scienza non è possibile: se non sai farlo, se'tu che non formi la scienza. Ma ci ha dippiù. Se io ti domandassi, che cosa è il brutto; che altro potresti tu dirmi secondo le tue dottrine, se non che il brutto sia una manifestazione sensibile dell'idea? Nè vogliate dirmi, che fatta di un modo la manifestazione dell'idea nel sensibile, è il bello, e fatta di un altro, è il brutto; chè in questo caso quel cotal modo di manifestare sarà causa o essenza di bellezza, e non la manifestazione semplicemente. E quale è questo modo? Non mi si dimostra. Io dovrò dunque dalle tue parole

concludere, che non solamente ogni cosa è bello, ma che il brutto eziandio è bello. La conclusione certo è pellegrina, e val bene la fatica di leggere un lungo libro per impararla; imperciocchè, chi potrebbe oggimai vergognarsi di qualsivoglia opera in qualsivoglia modo da sè scritta o dipinta o scolpita o architettata o come che sia composta? chi non sarebbe artefice? che lavoro o di mano o d'ingegno non avrebbe perfetto pregio di perfetta bellezza? Peccato, che non tutti si vorranno persuadere così presto della nuova dottrina; chè, così, in breve si caccerebbero via gli scrupoli anche da questo campo delle arti e delle lettere. Veramente pare che l'autore medesimo non sia ancora libero di scrupoli in questo fatto; perocchè veggo che egli fa giudizio delle opere, e talvolta, sia lode al vero, con giustezza e maravigliosa perspicacia. Diremo adunque, o che egli non abbia definito il bello nè però fondatone la scienza, siccome promette, o che definendo in quella guisa che fa, ch'egli abbiala fondata in sul falso. Nè mi fa peso, che l'uomo qui e colà, siccome ho confessato, giudichi sanamente e proponga vere ed acute considerazioni; conciossiachè sia palese che in que'tali luoghi egli o tempera o dimentica affatto i suoi principii metafisici.

Potrei per cento altre vie assalire, e dimostrar la fallacia dell'arrecata definizione del bello; senza sgomentarmi a vedere che le si arrendono

quasi tutti i moderni scrittori, per quanto si sforzino di salvare l'onor loro, vestendo di parole diverse un medesimo concetto. Ma ci basti a pienissima confutazione, l'averne tratta questa immediata conseguenza; che ogni cosa ed anche il brutto sia bellezza. È vero che i nuovi maestri chiudono gli occhi alla mostruosa conseguenza, e par che non se ne accorgono neppure; ma non però mostrano i loro discepoli altrettanto pudore. Laonde, siccome all'aura delle dottrine aristoteliche prosperarono, e già l'abbiamo notato, i poeti pedanti, o i pedanti che s'intitolavano poeti, così all'aura delle estetiche alemanne veggiamo pullulare una genia di scrittori insipidi o deliranti, ovvero tutt'insieme deliranti e insipidi, i quali ritraendo la natura comune credono di rappresentare il bello, e medicano il fastidio della volgarità con la frequente e stemperata imitazione del brutto. Ma nè de'pedanti nè de'barbari è ancor tempo di ragionare. Qui dobbiamo soltanto dolerci, che ne venga meno anche l'ultimo de'testimoni, al quale ci siamo rivolti nella causa della poesia, per avere contezza dell'intima natura di lei. Ci si è insegnato quello che non ci bisognava d'imparare, cioè che il bello è l'essenza della poesia e delle arti compagne; ma questo bello non ci si fa conoscere, ovvero ce lo confondono col suo contrario. Ma, ci si dirà, non aveano egli già discorso della bellezza altri filosofi, prima che le estetiche ci fossero nate? Sì,

ne hanno discorso Platone, gli Alessandrini, i Padri della Chiesa, e con altra gravità che non facciano i moderni; ma essi pigliano la bellezza come strumento morale e spesso la scambiano con l'onestà, non la considerano in sè medesima, nè la trattano come oggetto e regola delle arti. Laonde, se possiamo studiare utilmente in loro, non isperiamo però di trovarvi quello che da noi si va ricercando. La ricerca dunque rimane a farsi quasi da capo. Essa è ardua senza dubbio; ma non si può trasandare.

LEZIONE III.

Incominciasi a investigare del bello.

Dimostrata la necessità che il nostro discorso incominci dal dichiarare la natura della bellezza, io mi accorgo di essermi legato, come dire, ad una ruota che muovesi con fatica, e che mossa non potrei fermare a mio talento senza fatica maggiore. In prima il soggetto in sè medesimo è di sì terribile difficoltà, che per poco l'animo non se ne abbatte. Ma la maniera da doverlo trattare in questo luogo, è ciò che m'impaccia grandemente. Non diffido io già di addimesticare la ruvidezza di un pensiero nuovo e solitario, nè ho bisogno di spaventarvi con barbariche voci, perchè alziate l'intelletto ad un'ardua speculazione. Ma donde incomincerò? che dirò? e che

tacerò ? Qui è l' intrigo ; e confesso che vorrei anzi avere a distendere un lungo trattato, che dettare una lezione o poche. Io ho lungamente meditato sopra un tema recondito, importante, tuttavia intatto, ricchissimo, e che per le molte sue applicazioni entra eziandio nel nostro argomento e spiega la natura del bello. Potrei essermi del tutto ingannato, o avere abbracciato del falso insieme col vero, o malamente applicato ; ma in ogni modo la questione dovrei presentarla tutta unita e intiera, quale io l' ho dentro me stesso conceputa e maturata. Così o accettereste, dopo conoscimento di causa, la nuova dottrina del bello, o insieme con tutte le altre antiche e nuove la rifiutereste. Ma come posso mettermi a sì fatta opera non breve, certo, nè leggiera, quando il mio proponimento e la vostra aspettativa è che si discorra di lettere e di poesia, anzi che di metafisica ? Dovrò dunque la questione, poichè è pur necessario di toccarne, presentarla in brani, sparpagliata, alla sfuggiasca e quasi, come le cose che si mostrano di lontano, impicciolita. Or ciò, oltre che non porge sicurezza di dover bastare all'intento, è anco malagevole a fare. Da una parte sta, dunque, la difficoltà della ricerca, e dall'altra la difficoltà di esporla : da una parte la necessità di entrarvi, e dall'altra la necessità di guardarla da lungi e di presto uscirne. Ma quale che debba essere l'opera nostra e di qual riuscita, fia meglio mettersi

tosto alla pruova, che gittare il tempo a considerarne gli ostacoli.

Ditemi: se vi collocate dirimpetto a uno specchio, che cosa vi scorgete? Non vogliate rispondermi in fretta, e dire che scorgete voi stessi; perciocchè voi state dirimpetto e non dentro allo specchio. Le vostre proprie membra, il vostro peso e le altre proprietà corporee, il proprio essere, in somma, del vostro corpo è dove voi state, non altrove, non colà dove mirano gli occhi. E a che, dunque, mirano gli occhi? Alla nostra figura, voi mi rispondete. Bene sta: e che cosa è la figura? Non è la sostanza, non l'essere del corpo; perciocchè, siccome si è veduto, il vostro essere non è nello specchio. Vedete, dunque, l'essere di qualche altro nello specchio? Saria un brutto giuoco questo, che quando vi pare di veder voi stessi, voi vediate qualche altro. Se dunque la figura non è il vostro essere, nè l'essere di un altro, diremo noi che sia nulla? Questa parrebbe la conclusione. Dunque, allorchè voi vi specchiate, voi vedete nulla, cioè non vedete. Per quanto fosse logica la conclusione, io so che non la vorrete accettare. E forse vi parrà, che la logica abbia fallato la sua via per troppo correre, e che il ragionamento debbasi raddirizzare in questo modo: La cosa da noi mirata, non è la nostra propria sostanza corporea, ma un'altra, cioè la luce; la quale percuote nel nostro corpo, e quinci è ripercossa nel cristallo.

Dunque non si può dire che noi non vediamo nulla. E neppure si può dire che ciò che vediamo sia altra cosa dal nostro corpo, perciocchè la ripercossa luce si configura a punto ad esso corpo, e rappresentalo fedelmente. Così forse vi parrà di correggere la risposta. Ma con ciò, a che riuscireste? A sostituire uno specchio a un altro; trasferendo la qualità di specchiare, dal vetro nella luce. Perciò io seguiterei domandando: Che vedete nella luce? la luce stessa, o alcun che altro? — La luce stessa e non altro. — Dunque neppure il vostro corpo. — Neppure. — E perchè vi ostinate a riconoscere in lei il vostro corpo? — Noi non riconosciamo in lei il corpo, ma la figura del corpo. — Dunque la figura del corpo sta nella luce? — Sta. — E non esso corpo? — Non pare: almeno è certo che esso non istà in quella luce dove guardiamo. — Or, non sono egli una cosa medesima il corpo e la figura? Vo dire: si può far distinzione alcuna tra l'essere e la figura del corpo? Consideriamo la cosa più sottilmente. Quando il vostro corpo non è nella luce, la luce ha la figura del vostro corpo? — Non ha. — E nondimeno è luce? — È luce. — Dunque può esser luce e non avere quella particolar figura? — Può. — Dunque l'essere della luce non è la figura della luce? — Non è. — A questo discorso non ci ha che apporre. Passiamo ora dallo specchio alla cosa specchiata. Ditemi: del vostro corpo si dee affermare quel medesimo che della

luce? ovvero si dee credere che nel corpo la figura non sia altro che l'essere o materia di esso corpo? Ponete mente, e considerate che altra cosa è il dire che non ci sia materia se non figurata, ed altra il dire che la materia sia quel medesimo che la figura. La figura è dell'essere, e non può stare senza l'essere; sapevancelo; ma quinci non sèguita, che ella sia l'essere semplicemente. Ora, ciò posto, non si vede alcuna ragione, perchè del corpo debbasi giudicare altrimenti che della luce: nella quale è chiaro che la figura non sia il semplicemente essere. E se vi fa tuttavia nodo nella mente questa figura che si distingue in qualche maniera dall'essere del corpo, ricordatevi di quella mirabile dottrina di Giorgio Cuvier, la quale pone che il corpo dell'uomo vivo continuamente va mutando e rinnovando la sua materia, per tal modo che al quinto anno non vi si conservi più atomo di quella che componevalo cinque anni addietro. Fate ragione che ciascuno di voi in su'vent'anni potrà dire di avere il proprio corpo di tutt'altra materia, che non sia oggi che state in su'quindici; sebbene la vostra figura sarà allora o poco o niente diversa. Or questo importa, che sì le particelle di materia sopravvegnenti di giorno in giorno a restaurare le vostre membra, e sì quelle che a mano a mano cedono il luogo, tutte vadano di giorno in giorno pigliando una figura che già non aveano. Nuova è, dunque, ogni dì la

loro figura, e non è nuovo il loro essere. Laonde anco per questa ragione non si può dire che la figura sia l'essere senza più. Ma se la figura non è l'essere, che diremo che ella sia?

Oramai potremmo, io credo, a tal domanda fare una risposta che se non satisfaccia pienamente, nondimeno non sia falsa. E caverebbesi la risposta dalle cose medesime che si sono dette fin qui, e sonerebbe in questo modo: La figura è ciò che si specchia. E che è in una cosa ciò che di lei si specchia? Ecco nuovi nodi nella quistione, e nuovi dubbii nella mente: anzi, ecco ritornati i medesimi nodi e i medesimi dubbii. E per questo ho io detto, che la risposta, ancora che non falsa, non però sarà tale che appaghi. Nondimeno proviamo di rischiararci la via con quel poco lume che si è già acceso. In che consiste lo specchiamento? che avviene di una cosa la quale si specchia? Avviene, che ella raddoppii sè stessa, ripetasi, produca un'altro sè, un altro simile e pari a sè, nel quale ella ponga e trovi sè medesima e a sè medesima appaja. Ora tendete con tutte le vostre forze l'arco dell'intelletto, e considerate. Quello che sta nello specchio, è la figura della cosa specchiata, come si è veduto. Dunque la figura di che che sia, è un duplicato della cosa, una ripetizione, una produzione, un ritrovamento di sè e situazione verso di sè, una similitudine, una parità, un apparimento dell'essere, una parvenza, in somma, o

una parola delle cose. E parvenza chiameremo quinci innanzi la figura più spesso che in altro modo; perchè questo vocabolo col suo medesimo suono meglio mi esprime il concetto. Ma, come che si chiami, questo è chiaro e questo dovete notare; che la parvenza, perchè sia nello specchio, è mestieri che sia già nella cosa specchiata. Laonde la cosa specchiata, ancora che attualmente non si specchia, nondimeno ha sua parvenza in sè medesima, ossia è doppia in certo modo, ed ha una dualità intrinseca. Di che procede una conseguenza mirabile ad annunziare, ma certa; cioè che la cosa è uno per l'essenza, ed è due per la parvenza.

Forse vi parrà che come andate procedendo più oltre, in vece di scorger lume, il bujo facciasi più fitto. E non ve l'ho io detto, che questa ricerca è di una terribile difficoltà? L'adagio greco diceva, che *le cose belle sono difficili;* e può con altrettanta verità dirsi, che la natura del bello è difficilissimo a scoprirla. Pur non vi lasciate cader l'animo; chè dopo un altro sforzo dell'intelletto forse nascerà l'aspettata luce: luce se non di meriggio, almeno di crepuscolo. Orsù: credete voi che le cose che sono, sieno efficaci? cioè, che operino? o almeno che ci abbia alcune cose efficaci ed operative? — Certo, sì. — E l'operar loro è una dote loro propria, o è dote accattata e che viene di fuori? Intendo: l'operare di qual si voglia ente, nasce dall'ente che

opera, o nasce dall'ente in cui si opera? — Senza dubbio nasce dall'operante; nè si può pensare che una cosa operi in altra, se quella non sia già operativa per virtù sua propria. Ora considerate. L'operare suppone due necessarii termini, il termine da cui, e il termine a cui. Dunque, se ci ha delle cose che operano, e se una cosa perchè operi, bisogna che sia in sè operativa; egli è necessario che quelle tali cose abbiano unità di essere e dualità di termini. Ora, quali saranno questi due termini, se non i due già ritrovati, la sostanza e la parvenza? Ma considerate ancora più in là. Dire operazione, suona forse il medesimo che dire sostanza o parvenza? — No. — Or l'operare, fosse egli una relazione tra l'essere e il parere? Non può esser altro; posto che esso richieda dualità di termini in unità di essere. Le cose, dunque, o almeno alcune cose, sono, pajono, fanno. Ma usiamo una maggior misura nel linguaggio. Essere, non equivale egli a potere, quando si contrappone ad operare? — Equivale. — Parlando adunque con sommo rigore, dovremmo dire, che le cose, o alcune cose, possono, pajono, fanno. Ed ecco che nell'uno giace, non che la dualità, anche il ternario.

Ho ristretto la conclusione del ragionamento, non perchè il ternario non possa discernersi nelle cose tutte quante, ma per correre più spediti al segno dove ci bisognava di pervenire. Oramai poca meditazione basta ad accertarci, che i tre

termini, la potenza, la parvenza, l'azione appartengono ad ogni cosa. E veramente, le cose che sono, non sono egli per un fine? — Sono. — E qual'è in universale il fine dell'essere? — L'operare. — E tra l'operare e l'essere non s'interpone egli necessariamente il parere? — L'abbiamo veduto pur ora. — Dunque tutte le cose che sono, sono, operano, pajono. E pajono, non solamente le corporee, ma le incorporee eziandio, se queste sono operative, come non deve dubitarsi. Le incorporee non si specchiano per certo in acqua o in cristallo, ma forse si specchiano esse pure: dove, lo sapremo più là. Quello che ora m'importa, è di eccitare nella vostra mente e di stabilirvi il concetto di questa similitudine che l'essere ha con seco stesso, di questo necessario mezzo tra il potere e l'operare, di questa generazione intrinseca delle cose la quale chiamiamo parvenza. Non è parvenza una cosa perchè ci è un'altra a cui essa pare e in cui pare; ma pare a un'altra e in un'altra perchè essa è parvente in sè. Così non è luminoso il sole, perchè illumina me; ma perchè è luminoso in sè, perciò m'illumina. E una luce veramente è la parvenza delle cose, una chiarità, uno splendore; come parvenza è la luce, la chiarità, lo splendor del sole. E il sole è pure efficace: chi può negarlo? Se non fosse la sua efficacia; che sarebbe di questo sensibile universo? anzi, sarebbe egli questo sensibile universo, senza l'operazion del

sole? Or, come opera nel sensibile universo il sole? Per la luce; chè dove non penetra de'suoi raggi, ivi la sua forza, o non opera, o poco. Nel sole, dunque, la parvenza s'interpone tra la sostanza e l'operazione di lui necessariamente; come interponesi tra la sostanza e l'operazione di tutte quante le cose. Dico qui sostanza in luogo di potenza, per mantenermi più libero che si può questo campo del linguaggio; ma intendete, che sostanza riferisce il medesimo termine che potenza, salvo che il riferisce come sostegno degli altri due termini. Sostanza, dunque, parvenza, operazione sono tre ben distinti termini; ma non fanno però che il nostro sole non sia uno, e non sia una ogni altra cosa a cui essi vengano appropriati. Suggellate nella memoria tenacemente questo misterioso ma indubitato ternario che improntasi nell'unità del sole; chè quello che la rigida speculazione metafisica, procedente per gli universali, forse non vi ha scoperto, può rivelarvelo per avventura l'attenta e instancabile meditazione di un sol particolare.

LEZIONE IV.

Si prosegue la ricerca intorno al bello.

Chi va in sulla cresta di qualche montagna smisuratamente alta e scoscesa, senza battuto sentiero nè sponde che lo assicurino, colui cammina

tutto raccolto della persona, e non consola i bramosi occhi nell'infinita luce in cui è immerso, per tema che il capo non gli vacilli sì che metta un piede in fallo e precipiti a fondo. Tale è ora il nostro andare in sull'orlo de'più cupi abissi della metafisica; chè tutti intesi allo scopo della nostra gita, facendo violenza all' innato desio, non moviamo l'occhio da'piedi, nè ci lasciam vincere alla dolcezza di dare nè anco uno sguardo fuggitivo a'maravigliosi spettacoli che da ogni parte ci occorrono innanzi. Ogni fermata sarebbe pericolosa di farci uscir di via e smarrire in questioni profonde e interminabili. Seguitiamo dunque di correre diritti e cauti, finchè discendasi nel desiderato piano. Ma sofferite che io vi riconduca alquanti passi indietro a ripigliare una considerazione importante, che ci è stato forza di trasandare nel punto in cui ci si è presentata.

Quel certo raddoppiarsi o ripetere dell'unità, il quale abbiamo chiamato parvenza dell'essere, venneci riconosciuto anche nella *parola*. La parola, come il suono medesimo vi dice, è il pari delle cose, l'eguale dell'essere. Uso qui il vocabolo di parola in un sentimento larghissimo, anzi universale; perocchè lo distendo fin dove distendesi l'essere: onde saria forse meglio di usare i vocaboli di suono o di voce, che sono comunemente di più ampio significato. Dunque diciamo, che la voce è parvenza, e che la parvenza è voce; non essendo altra differenza tra l'una e

l'altra, se non questa, che voce accenna più propriamente a parità, e parvenza a similitudine, e che l'una riferisce a ciò che raccogliesi con l'udito, e l'altra a ciò che raccogliesi con la vista. Entrambe valgono però il medesimo, cioè un producimento dell'essere, una regola del fare, un mezzo necessario tra l'essere e il fare, un induarsi dell'uno in sè stesso. Vorrei sospettare che un simile concetto intorno al suono passasse per la mente di Eraclito, quando e' diceva che *l'uno differenziandosi da sè, era il suono*. Ma lasciamo in sua pace un filosofo che fu appellato il *tenebroso;* nè c'impacciamo con quella sua sentenza tenebrosa, del cui senso contesero anche gli antichi, più vicini di tempo all'autore, e però interpetri più idonei (1). Se bisognassero antiche testimonianze, potrei arrecare una leggiadra sentenza di Omero, in un canto dell'Odissea, del quale ora non mi sovviene il numero. Mi ricordo però assai bene del sentimento, il quale è questo: che degli uomini alcuni sono ornati di un bel volto, ed alcuni si adornano della parola, quasi ella sia un altro volto dell'uomo. Qui si vede che sono collocate del pari, ed è assegnato il medesimo ufficio alla parvenza ed alla parola. Ma di Omero e de'poeti ci varremo ad altro uopo.

Che la voce valga quel medesimo che la figu-

(1) V. Plut. *Sympos.* 187, B. C.; e Aristot. *Ethic. ad Nicom.* VIII, 2, e *ad Eud.* VII, 1.

ra, e che entrambe sieno il mezzo delle cose, può dimostrarvelo tra'fatti naturali il tuono. Il tuono è l'equivalente del baleno: il tuono è discoprimento dell'occulto elettrico: il tuono è una delle voci della natura, la voce di un terribile elemento: il tuono è mezzo o passaggio tra la potenza e l'operazione elettrica. Or perchè, direte voi, non si ode il tuono o il suono di tutte le cose, dacchè tutte hanno il loro mezzo, il mezzo tra l'essere e l'operare? E perchè, io vi domando, non si vede lo splendore di tutte le cose? Ogni cosa ha sua parvenza o splendore; ma la più parte delle cose hannolo abbacinato; e bisogna la luce del sole, o un'altra, che lo ecciti ed appalesi. E così ogni cosa ha suono o voce; ma la più parte hanno sorda la voce; e però, affinchè risuonino, fa mestieri dell'aere o etere o come altrimenti si chiami il mezzo sonoro che eccita e propaga i suoni. In somma, come la luce del sole deve specchiare e destare il fulgore delle altre cose, perchè appariscano; così l'aere che un divino linguaggio, conservato ne' poeti antichissimi, chiama sonante per antonomasia, dee agitare e fare eco a tutte le cose corporee, perchè risuonino. La luce desta, riflette e fa visibile ogni parvenza; l'aere scuote, ripercuote e fa ascoltabile ogni voce.

Ho detto che l'aere e la luce fanno sensibile il fulgore e il suono delle altre cose, perchè ora discorro solamente di corpi. Ma hanno altresì le

sostanze incorporee la loro luce e la loro voce, a cui non bisogna eco di aere nè specchio di sole; perciocchè o sono esse a sè medesime eco e specchio, come l'aere è eco a sè e come la luce è specchio a sè, ovvero hanno eco e specchio affatto conforme all'immateriale natura loro. E se non sapete concepire, che cosa mai sieno questa luce e questa voce che non appartengono a un corpo; sforzatevi di rimuovere con la mente dallo splendore e dal suono corporeo ciò che si riceve dall'occhio e dall'orecchio. Che rimane? Uno scoprimento dell'essere, una produzione di sè. Scoprimento, dunque, e produzione sono, universalmente parlando, il suono e lo splendore. Dunque, tutto ciò che si scuopre e si produce, ha suono e splendore; e però anche le cose incorporee. Lo spirito umano, per esempio, ha suo splendore e suono: suono e splendore che non si percepiscono con l'udito nè con la vista, ma non per tanto sono verace splendore e verace suono, perchè veracemente palesano l'occulto essere dello spirito, e sono verace produzione della spirituale sostanza. E quali sono coteste voci e coteste figure degli spiriti? Le immagini e gli affetti. Non dico le intellezioni e i voleri; perocchè l'intendere e il volere sono più propriamente operazione, che parola e parvenza degli spiriti. Ma di ciò altrove. Se anco nella semplicità dello spirito umano si discerne, tra l'essere e l'operare, il parere; che dubbio può aversi oggimai di rico-

noscerlo nelle altre creature? Vi è per avventura oscurato, come ho detto, ma vi è. E sapete in che consiste, e da che nasce l'oscuramento? Consiste nella confusione, e nasce dal disordine. La parvenza è produzione ed emanazione dell'essere. Or l'emanazione ordinata palesa l'essere, e la disordinata lo nasconde. Così emanazione è il fumo, ed emanazione è la fiamma di ciò che bruciasi; ma il fumo nasconde, come disordinata emanazione; e la fiamma palesa, come emanazione ordinata.

Ciò che vo discorrendo della luce e della parvenza, intendetelo eziandio del suono e della parola; conciossiachè suono e luce, parola e parvenza sieno finalmente, come si è notato, il medesimo, cioè interna emanazione delle cose, passaggio dalla potenza all'azione, mezzo tra l'essere e l'operare. E questa comune loro natura potrebbesi inferire anche dalla comunanza di una proprietà tra il suono e la figura. La proprietà comune è questa, che nè il suono nè la figura si sentono. Consideratelo bene questo punto; chè oltre ad essere in sè di molta importanza, dee giuocare assai nel progresso delle nostre investigazioni. No, nè anco la figura de'corpi si percepisce con l'occhio, e nè anco il suono de'corpi si percepisce con l'orecchio; avvegnachè le sensazioni visive e auditive sieno l'occasione del percepirli. Ponete mente. La figura è un ordine di punti, e non un punto, nè una dispersa mol-

titudine di punti. Ora il senso coglie un punto (parlo di punto materiale, non matematico) o molti punti, ma non l'ordine de'punti; e però non coglie la figura. E lo stesso pensate de'suoni. Acutamente notò sant'Agostino, che con l'operazione sola de'sensi non si può raccogliere neppure il suono di una breve sillaba; conciossiachè una breve sillaba abbia principio e mezzo e fine, cioè sia, rispetto al senso, tre sensazioni divise, e non il suono unico e intiero della sillaba (1). Suol dirsi che la vista e l'udito, soli tra' sentimenti, raggiungono il lontano. Ciò è falso, pare a me. Anche la visione e l'ascoltazione io credo che sieno un contatto immediato, come il gustare e l'odorare; e se la figura e il suono pajono non toccarsi immediatamente co'sensi, la ragione è che il suono e la figura non sono sensazioni e non si trovano nel sentimento. Nè dicasi che a'separati punti e a'separati moti, ricevuti nella vista e nell'udito, l'intelletto aggiugne l'unità; e così nasca la figura e il suono. Una figura e un suono formati dall'intelletto, sono una figura e un suono matematici, una proporzione geometrica e un numero, anzichè quello che tutti abbiamo in mente quando noi diciamo suono e figura. Donde si argomenta, non solo che il suono e la figura abbiano una comune natura, ma eziandio, che si apprendano da una facoltà dell'animo diversa dalla sensitiva e dall'intellettiva.

(1) V. *De Musica*. L. VI, c. VIII.

Ritocchiamo ancor meglio questo punto. Che cosa è il suono? Un moto dell'aere e del corpo sonante. Or, la figura non è un moto similmente? Posta la dottrina di Eulero circa la luce (dottrina che oggi confermasi anche per via di esperienze), la figura de'corpi altro non è, se non che un moto dell'etere e del corpo illuminato. Moto, dunque, è la figura, e moto è il suono; cioè l'uno e l'altra sono infine un solo e medesimo modo dell'essere. Or considerate: il moto apprendesi egli per senso? Non mi pare onninamente possibile; imperciocchè apprendere il moto di che che sia, importa apprendere una medesima cosa in due almeno differenti stati. Ma il senso, quando percepisce uno stato, o ha percepito già l'altro, o non lo ha percepito ancora. Se lo ha percepito già, ha mestieri, per congiugnerlo alla percezione presente, ha mestieri, dico, che il ritenga: se non lo ha percepito ancora, ha mestieri che lo preoccupi. Ora il ritenere il passato, e preoccupar l'avvenire, e possedere, in somma, il lontano, si appartiene certamente ad altra facoltà che non è la sensitiva. Ciò posto, seguitiamo il nostro discorso.

Se non si ha a porre niuna interiore differenza tra la parola e la parvenza, convenendo entrambe nell'essere mezzo di che che sia, o un moto o passaggio che dir vogliasi dal potere all'operare; egli è forza di conchiudere, che il ternario, e non più che un ternario, sia l'universale e neces-

saria impronta delle cose. Le cose possono, pajono o parlano, operano. E chiamo impronta questo ternario, perchè un'impronta è veramente, un'orma, un vestigio impresso nelle cose. Da chi impresso? Senza dubbio da colui che le crea. E vestigio di che? Non di altro certamente, se non di esso che crea: imperocchè fuori delle cose create, che altro è se non il Creatore? Dunque il ternario dev'essere già nel Creatore: cioè deve essere un ternario increato, perchè sia il ternario creato. E qual'è il ternario increato? Qui cessi ogni presuntuosa indagazione umana. Giunti sulla soglia del tempio, altro non ci conviene, che un raccoglimento pieno di riverenza e il sommesso ascoltare. E dal tempio esce una voce, la quale insegna e dice: Il Creatore delle cose è uno e trino, uno Iddio per essenza, trino per interne relazioni dell'unica essenza. Le quali relazioni, essendo, come relazioni infinite, sommamente reali, risultano in tre distinte persone, e nondimeno non sono se non un solo Iddio, perchè l'infinito non può essere che uno. Non trovandovisi, dunque, l'infinita unità, neppure l'augusta triade personale può ritrovarsi nel vestigio creato, ma sì l'unità finita dell'essere, e nell'unità finita la terna distinzione del potere, del parere e dell'operare. Nel finito potere delle creature adombrasi la potenza infinita del Padre; nel più o meno confuso apparire o prodursi delle creature adombrasi l'Unigenito Figliuolo del Padre, che

è Verbo ed Immagine: nell'imperfetta operazione delle creature adombrasi la virtù onnipotente dello Spirito, che procede dal Padre e dal Figlio.

Io vo con timore e tremore sollevando gli occhi dalla bassezza del creato alla gloria inaccessibile del Creatore. Ma l'autorità infallibile della rivelazione m'ingiugne di mirare per mezzo delle opere create la divinità invisibile (1); e il concorde magistero de'Padri insegnami a riconoscere, non che nelle menti e negli animi, in tutta la natura un'ombra misteriosa della Trinità creatrice. Ogni creatura può, perchè parte da Dio; opera, perchè va a Dio; pare, perchè insiste in Dio. Ogni creatura può, per la potenza di Dio; pare e parla, per la luce e pel Verbo di Dio; opera, per la carità di Dio. E però ogni creatura nel suo potere, nel suo parere, nel suo fare dimostra un vestigio della Trinità adoranda. Restringendoci al secondo termine, ch'è l'oggetto della nostra meditazione; ecco ciò che le sante scritture ne insegnano: *Verbo Domini coeli firmati sunt. Et hoc quod continet omnia, scientiam habet vocis* (2). Dove, siccome vedete, non solamente ragguagliasi col Verbo Divino una certa voce del creato universo; ma pare si accenni altresì, che il creato universo ha voce, perchè Iddio ha il Verbo coeterno. Ritenghiamo dalla rivelazione questo prezioso raggio per guida del

(1) Ad Rom. I, 20.
(2) Psalm. XXXII, 6, e san Paolo in molti luoghi.

nostro cammino; e riduciamoci tosto in luogo di più modesta luce e più convenevole alla nostra debolezza, perchè non avvenga che la temeraria pupilla sia accecata dall'eccessivo splendore.

LEZIONE V.

Si definisce la bellezza.

Qui finalmente possiamo pronunziare il nome di bellezza: qui, dico, donde ad umano intelletto non è conceduto di salire più alto. E pronunzieremo, io spero, quinci innanzi questo nome, come si pronunzia i nomi di cui ci è chiaro e determinato il sentimento. La bellezza, la vera bellezza, la bellezza ch'è bellezza per sè e non per altro, la bellezza per cui le altre cose sono belle, la perfetta bellezza, la bellezza unica è la Luce di Dio, il Candore di eterna luce, lo Splendore di Dio, l'Immagine e la Similitudine di Dio, la Figura della sostanza divina, la Parola di Dio, la seconda persona dell'augusta Triade, l'unigenito Figliuolo, che assunse nel verginal seno di Maria la natura umana, ed è Gesù Cristo Signor nostro. Luce, splendore, similitudine, figura, immagine e parola di Dio, ecco la bellezza. Chi dice e pensa della bellezza, necessariamente egli pensa e congiugne in uno due cose, un certo che parvente e perfetto. Or, dove si adunano e unificano le due cose, fuorchè nella luce, nello splendore, nella

immagine, nella figura, nella parola di Dio? Non si unificano come due cose già distinte in sè, ma come due concetti che, per il corto nostro vedere, nascono sopra una cosa una e semplice.

I venerabili nomi testè ricordati, ne' quali il cristiano contempla e invoca l'autore di sua religione, non sono un trovato dell'uomo, ma un immediato insegnamento di Dio nelle sacre scritture. Nè osiamo noi di rimuoverli dalle gelose ombre della fede, che ce li ha rivelati, e sola ne possiede il magistero. Ma conciliando con gl'intenti del filosofo la riverenza del cristiano, vogliamo a nostro uopo meditarli; seguendo con l'occhio dell'intelletto e raccogliendo que' come guizzi di luce, che anco ne' misteri scintillano e illustrano la ragione. Laonde trasportando in nostro linguaggio metafisico la nomenclatura teologica; ecco quello che la ragione vi scorge, e che ci sembra di poter affermare: *La divina parvenza è la bellezza*. Considerate: come si compone il vostro spirito allo spettacolo della pura bellezza? Si compone in una quiete contemplativa, come chi riceve una rivelazione. Or, che è il rivelarsi, se non l'apparire? e che apparisce se non la luce, la figura, l'immagine? E che altro è il contemplare, se non il correlativo necessario dell'apparire? Ma considerate ancora più oltre. Che segue nel vostro spirito, quando v'imbattete nello spettacolo di qualche bellezza? Quell'ammirazione medesima che si desta all'impreveduto in-

contro di un pellegrino. Ciò vi dice che pellegrina è quaggiù, e straniera dal creato la bellezza. E se straniera è dal creato, ella è increata certamente. Non solo dunque parvenza è la bellezza, ma è essa divina parvenza.

Veramente, la divina parvenza è anche la Verità, ed è anche la Legge; ma non è verità e legge, in quanto sia parvenza semplicemente. A parlare con esattezza direbbesi, che la potenza divina, in quanto pare, è la Verità; e che l'operazione o bontà divina, in quanto pare, è la Legge. Per contrario, la parvenza divina, in quanto semplicemente parvenza, in tanto è la Bellezza. Potrebbe dirsi in altro modo così: che la parvenza è la bellezza; che la parvenza del potere è la verità; e che la parvenza della bontà è la legge. Ma quale che sia la nostra maniera di parlare, questo è certo; che sì la bellezza assoluta e sì la verità e la bontà assoluta sono propriamente d'Iddio, anzi sono propriamente Iddio. Si attribuisce anche al creato la bellezza; ma come gli si attribuiscono la verità e la bontà; cioè gli si attribuiscono soltanto: con che si viene a confessare, che non gli sono essenziali, e che non è esso creato nè la verità nè la bellezza nè la bontà. La potenza e l'operazione assoluta sono la verità e la bontà; ma il potere e l'operare delle creature è capace, soltanto, e talvolta partecipe di verità e di bontà: capace sempre ed essenzialmente, partecipe talvolta e non mai essenzialmente. Or, simil-

mente, in Dio tanto suona a dire parvenza, quanto bellezza; ma le creature per loro essenza sono parventi, e non belle, capaci però sempre, e qualche volta eziandio partecipi della bellezza.

La parvenza creata, non solo è capace di bellezza, come ho detto, ma, a voler considerare acutamente, altro non è se non capacità di bellezza. Che è la parvenza delle creature? Un'orma e un effetto della parvenza increata, siccome fu dimostrato. Ora, essendo la bellezza non altro che la parvenza increata, non è maraviglia che essa possa risplendere nel suo effetto; anzi necessariamente dee potervi risplendere, come necessariamente il suggello dee poter mostrare la sua propria figura nella cera che se ne impronti. Io dico, notate bene, che la divina parvenza necessariamente può risplendere nella creata, e non che necessariamente risplende; onde si è posto, che la parvenza creata è soltanto capacità di bellezza. E che non risplenda sempre l'increata nella creata parvenza, la cagione è questa; che sovente la parvenza creata è confusa ed involuta ed impedita nella sua medesima sostanza ed operazione. E perciò avviene, che quando nelle creature la parvenza prevale e spicca, allora la bellezza vi risplende; cioè la capacità mutasi in partecipazione di bellezza. Mirate per entro al regno delle piante. Sono belli i semi? No. Sono belli i frutti? No, o assai poco. E dove sta la bellezza? Nello stelo, ne'rami, nelle foglie e so-

pratutto ne' fiori. E perchè cotesto? Perchè ne' fiori la parvenza prevale. E tra' fiori, quali sono più belli? Quelli in cui la parvenza tanto prevale, che in lei sola par che termini l'intenzione della natura. Di che altro cale alla natura nella rosa, se non che apparisca? E perciò bellissima tra' fiori è la rosa.

Questo esempio de' fiori, nel quale s'imbatte come per caso la nostra investigazione metafisica, ci ristori un poco la mente; senza però farci uscire del tema: in quel modo che ristorasi chi correndo per un sentiero boscoso ed alpestre, incontra di tratto in sulla via un commodo e delizioso giardino. E non si discosti l'occhio della mente dal più leggiadro de' fiori, che abbiamo già mentovato, dalla rosa, dalla nostra rosa di maggio. È bella la nostra rosa di maggio? Bellissima. E perchè è bella? dove sta la sua bellezza? che cosa è la sua bellezza? Perchè bella è la rosa, si è già vagamente accennato, dicendosi che in lei la parvenza prevale; ma la particolar ragione di sua bellezza verrà specificata altrove più opportunamente. Dove ne stia la bellezza, risulterà chiaro, quando avremo dimostrato che cosa è la sua bellezza. Che cosa è dunque la bellezza della rosa? La rosa è una creatura. Or, creata è la bellezza di lei? No. Creata è la rosa, ma non creata la bellezza della rosa. Ed eccone una pruova. Se voi sfrondate la rosa, avrete voi sfrondata la bellezza della rosa? Chi ose-

rebbe di affermarlo? Nella rosa sfrondata non risplende più la bellezza; ma la bellezza in sè non è sfrondata nè distrutta. La bellezza è un raggio che scende di cielo, e si posa ne'fiori e in tutte le creature che diciamo belle, quando esse abbiano le tali e tali forme, i tali e tali colori, il tale e tale aggiustamento di forme e di colori, le tali e tali condizioni, e che so io; ma non è quelle condizioni, quell'aggiustamento, quelle forme, que'colori. La figura, in somma, cioè la parvenza delle cose è sede di bellezza, non bellezza. Considerate la figura dell'uomo, e più particolarmente un bel volto giovanile. Se accade che una linea di quel volto si curvi punto punto più, o si addirizzi; che quella guancia si gonfii un pochissimo più, o si deprima; che quella tinta si rinforzi un poco o sbianchi; e così via via; la bellezza partesi incontanente da quel volto, come un ospite mal ricevuto, o come pellegrino che non trovi alloggio nell'usato albergo. Non è dunque la bellezza della rosa una qualità intrinseca dell'oggetto, ma un raggio della divina parvenza il qual riluce nella prevalente parvenza di una creatura.

E lo stesso avviene della bellezza che si percepisce col soccorso dell'udito. Notate, che io non dico esservi qualche bellezza che si percepisca dall'udito, ma sì col soccorso dell'udito. Or dunque, che avviene della bellezza percepita in questo modo? che avviene, per esempio, di una

bella musica e di un bel canto? Una nota appena più sù o più giù, un tuono solo che manchi o che si aggiunga o che si sposti, un menomo alteramento delle proporzioni di tempo tra suono e suono, tra nota e nota; ecco ogni dolcezza venir meno, e la bellezza dileguarsi tutta. Or perchè, mancando così poco, nondimeno la bellezza dileguasi tutta quanta? Io so che se io malamente descrivo con la mano un cerchio o altra figura, sempre cerchio o altra figura sarà il mio disegno, come che goffo o distorto. Io so che se io ripeto il verso dell' usignuolo con esattezza non più che mediocre, ma senza grazia e soavità; io so, dico, che la mia voce avrà imitato e fatto conoscere quel verso, ma non rinnovatane la bellezza. L'alterazione, dunque, delle linee e de' suoni non distrugge la proprietà matematica della figura e delle cantilene, ma, ancora che levissima e quasi impercettibile, distrugge affatto la bellezza. E ciò dimostra incontrastabilmente, che la bellezza non è proprietà intrinseca delle cose e degli atti di quaggiù, ma estrinseca, e di altra origine che terrena, avvegna che risplenda sulla terra e adorni le cose terrene e i loro movimenti. La terra, o, più universalmente, il creato, altro non può dal suo canto, se non offerire un convenevole domicilio e una sede opportuna alla pellegrina celeste.

La sede opportuna è, come sopra ho detto, la prevalente parvenza. Ma sì fatta parvenza, me-

glio che sede, potrebbe chiamarsi uno spiraglio della bellezza. Escludete ogni immaginazione di cose materiali, e pensate che la detta parvenza sia ciò che ne'cristalli è la trasparenza. Che cosa è la trasparenza del cristallo? La proprietà di lasciar passare la luce. Or similmente, una parvenza quale noi diciamo, è proprietà di lasciar passare la luce. Che luce? La luce di Dio, la bellezza. Udite. Le creature sono parventi, perchè il Creatore è parvente; cioè la parvenza creata è effetto della parvenza increata. Or se l'effetto può dimostrare la sua causa, necessariamente la parvenza creata può dimostrare la parvenza creatrice, cioè divenire rappresentativa della bellezza. Se potesse provarsi quello che io sono inclinato a credere, che la trasparenza del cristallo sia effetto della luce, l'esempio del cristallo riuscirebbe ragguagliatissimo al nostro concetto; perciocchè saria vero il dire che esso è trasparente di ciò che lo fa trasparente, ossia della massima trasparenza corporea. Ed invero, se dovessimo definire la luce, che altro potremmo dire, se non che ella sia la massima trasparenza del corporeo universo? Ma ciò che non si può affermare delle creature, quantunque eccellenti, bene affermasi di Dio. Laonde sicuramente diremo, che la parvenza creata è atta a dimostrare la sua causa, cioè la parvenza increata, e con ciò ad essere trasparenza della trasparenza divina, e come uno spiraglio per cui vedasi la bellezza.

In questo senso e per questa ragione possono le creature dirsi belle, cioè in quanto per la loro parvenza sieno dimostrative della bellezza. Ma se egli è così, tutte le creature, voi direte, potranno e dovranno dirsi belle. Non si è egli dimostrato che tutte le creature sono parventi? E da ciò non séguita, che tutte sieno belle? Capaci sono tutte di bellezza, ma non tutte belle in atto. Capaci sono di bellezza, perchè la parvenza sempre è principio di luce e quasi fulgore incominciante; cioè figura: ma non divengono belle in atto, se la figura non mutasi in fulgore, e la parvenza non divenga, dispiegando il principio luminoso, apparenza. Dove la parvenza è involuta, impedita, confusa con l'essere e con l'operare; dove non è libera, spiccata, prevalente; ivi non si scorge nell'effetto la causa, nel creato l'increato, nel tenebroso la luce. Quando arda un tizzo verde, e se la voce della civetta ripeta il verso dell'usignuolo; allora la fiamma è accecata dal fumo, il canto è sopraffatto dal disordine dello strido, e la parvenza rimane come uno spiraglio turato, per cui non trovi passaggio la bellezza. Ciò sia detto di volo, perchè la difficoltà non rimanga senza una risposta: ma la quistione verrà abbastanza chiarita dal progresso delle investigazioni.

Di tutte le cose discorse in fino ad ora, la conchiusione è questa: che quanto ci ha di bello nell'universo, qualunque sia e dovunque e quan-

dunque e comunque risplenda, tutto riducesi finalmente alla medesima scaturigine, alla bellezza ch'è sopra l'universo. Dunque solo Iddio è propriamente bello, come colui ch'è per sè medesimo la bellezza; e delle altre cose non può dirsi propriamente che sieno belle, ma che abbiano, se ne hanno, bellezza, come quelle che da Dio la ricevono. O che però si consideri la bellezza posseduta in proprio, o che la bellezza avuta in dono, la natura di lei è sempre la medesima. Iddio è bellezza in quanto apparisce a sè: le creature possono avere bellezza in quanto appariscono. L'apparizione, dunque, o apparenza è l'essenza e la condizione della bellezza: l'essenza della bellezza essenziale, la condizione della bellezza accidentale e partecipata. Laonde nell'apparenza abbiamo un carattere o nota comune, in cui convengono tutti i concetti e tutte le guise di bellezza. Dico apparenza, anzi che parvenza, per una ragione che potete intendere facilmente di per voi stessi, e che già ho accennata in parte. La ragione è, che quel vocabolo, secondo la nostra dottrina metafisica, può senza sconcio appropriarsi alla parvenza infinita; e appropriandosi alle creature, serve a dinotare, non la semplice figura, non la parvenza inviluppata e nascosa, ma sì la figura luminosa e la parvenza dispiegata, prevalente e piena, a cui sola il privilegio della bellezza si appartiene. A chi non fosse straniera la proprietà del latino linguaggio,

io gli direi così: A'nostri padri *specie* e *forma* era la parvenza debole o comune; e *speciosità* e *formosità* era la parvenza piena e forte, la quale equivaleva a bellezza. Or fate conto, che ciò che i nostri padri chiamano speciosità o formosità, quel medesimo a punto io chiami apparenza.

Dunque, se vogliamo definire la bellezza in un modo che convenga egualmente alla sua essenza infinita e alla finita partecipazione secondo cui appartiene al creato, diremo convenevolmente, che la bellezza è apparenza. Ma, è cotesta una vera definizione? Sì, io credo. In prima, posto ciò che si è ragionato dell'intrinseco ordine ternario dell'essere, la nostra apparenza non è l'apparenza platonica, nè l'apparenza come viene volgarmente intesa, cioè quasi una parola senza oggetto, o significativa del nulla, ma è significativa di oggetto reale e stabile, anzi del vero oggetto, che è l'emanazione dell'essere. Oltre di ciò, essendo la parvenza il secondo termine dell'essere, termine mezzano tra il potere e l'operare, viene cotesto oggetto ad essere di qua e di là distinto, cioè distinto da' due termini tra'quali s'interpone. Or, fissata la significazione della parola bellezza in un oggetto reale e distinto, non si è già con questo definita propriamente la bellezza? Che altro è il definire, se non trovare l'oggetto significato da un vocabolo, e disegnare i confini di quell'oggetto?

LEZIONE VI.

Si spiega la definizione della bellezza.

Che cosa è la bellezza? non vi gravi di tornare per poco sul medesimo argomento. Un antico proverbio greco diceva, che le cose belle si ripetono due e tre volte: onde a noi che non diciamo cose belle, ma diciamo del bello, facciasi grazia di poter ripetere il già detto, non tre, ma due volte soltanto. Dunque, che cosa è la bellezza? Se intendete della bellezza in sè, ella è la parvenza di Dio. Se intendete della bellezza appropriata alle creature, ella è l'apparenza, ossia la parvenza delle creature così netta e spiegata, che in lei riflettasi o per lei vedasi la divina parvenza, come riflettesi nella luna la luce del sole, o come talvolta per la chioma di una cometa passa la luce di una stella che le sta di sopra. Or, non è altro dunque la bellezza, se non parvenza? Non è altro. Forse vi parrà ch'e' non portava il pregio di fare così lungo circuito di ragionamento, per riuscire ad una conclusione tanto semplice: ed anche, forse, vi parrà che la conclusione non sia sufficientemente dimostrata. In quanto al dimostrare, non era mio intendimento il farlo, nè vi aspettate che il faccia. Il dimostrare importa ridurre qualche proposizione in una proposizione più alta che la contenga. Or, come

si può, ragionando, salire più alto di Dio stesso e delle interne relazioni divine, dove noi abbiamo scoperta la scaturigine della bellezza? A noi la bellezza è una primalità, come il Campanella direbbe. Or, si può egli pensare nulla che sia prima del primo? E il dimostrare non significa altro, se non se un ascendere, discorrendo, verso il primo. Mostrare dunque si poteva la bellezza, ma non dimostrare; cioè potevasi insegnare quasi a dito, dove ella stia, o donde scaturisca, senza più: e questo abbiamo inteso di fare. Se mirando colà dove da noi si accenna, voi diceste: Sì quella è la bellezza; ci parrebbe di aver fatto più che dimostrare e provare. Nè ci dorremmo che per questo avesse a sembrarvi troppo semplice, ed anche volgare, il nostro concetto; chè una volgarità cotale mi sarebbe indizio di verità. Ma, ponete mente, è egli volgare il vocabolo di apparenza, o il nostro concetto metafisico dell'apparenza? E, sappiate, noi non vogliamo si accetti la nostra definizione della bellezza, se non accettisi prima la nostra teoria metafisica, in cui quella definizione venne fondata. Rifatevi, dunque, sul recondito e dovizioso significato dell'apparenza, quale da noi si è stabilito, e considerate se quando per addietro avete giudicato che la tale e tale cosa era bella, o non era; come certamente avete fatto le mille volte in vostra vita; considerate, dico, se allora, nel giudicare della bellezza, vi si aggirava per la mente altro concetto che

il nostro concetto della parvenza. Potreste ricorrere indietro sulle cose già dette, e tentar la pruova di per voi stessi; ma perchè sia più celere corsa, andremo uniti.

La parvenza, come fu veduto, è uno scoprimento dell'occulto essere, o un nascimento che dir vogliasi. Perciò la bellezza può definirsi per uno scoprimento o nascimento. E veggiamo in effetti, che ogni cosa che nasce, in quanto nasce, è bella. Bello il lampo, bella la stella cadente, bello un sorriso che spunti in sulle labbra, bello il sospiro che riveli il profondo cuore, bello un detto improvviso, bello un pensiero nuovo; anzi ogni improvviso ed ogni nuovo, cioè in atto di nascere, sempre è bello. Non vi esca di mente, che il davvero nuovo, quello che io chiamo nuovo, è ciò ch'è in atto di nascere. Così una medesima rosa, sebbene io la vegga cento volte in una mattina di maggio, è sempre nuova, perchè ella, come ogni altro fiore, è in atto di nascere, anzi è il perfetto nascimento dell'occulto essere vegetativo. Guardate un mandorlo in dicembre e in marzo, e ditemi: In qual de' due mesi vi pare che quella special forza vegetativa si dispieghi e sia in atto di nascere? In marzo. E quando vi par che l'albero sia bello? In marzo senza dubbio. Intendete, adunque, che la novità può appartenere non solamente a un fatto passeggiero, ma eziandio ad uno stato permanente. E di ciò può farvi testimonianza anche la propria e-

sperienza interiore di ciascuno. Io per me ho sempre l'impressione come di cosa nuova, allora che io miro la centesima volta una Sacra Famiglia di Raffaello, e allora che la centesima volta rileggo un canto del Paradiso, e allora che non so dopo quante volte odo intonare il Miserere dello Zingarelli o la prima sinfonia del Tell di Gioacchino Rossini. E il medesimo credo che avvenga o avverrebbe a ciascheduno di voi. Sono parole, suoni, colori già saputi, suggellati nella memoria, previsti, attesi, e nondimanco mi fanno effetto di una inaspettata rivelazione. Che più? Anche la vista di Posilipo che si apre a'miei occhi allorchè, voltando le spalle al Vesuvio, giro quel gomito che il lido fa al Chiatamone; anche, dico, la vista di Posilipo mi riesce inaspettata e nuova ogni volta, sebben fosse la millesima volta. E ciò, non solo perchè in quel punto la deliziosa baja nasce a'miei occhi, ma principalmente perchè ella è sempre come cosa che nasce, e quasi una rivelazione della più recondita natura. In somma, io ora non chiamo nuovo quello che si mostra per la prima volta, ma sì quello che si mostra giovane, fresco, nascente, rivelante un recondito essere. Ed ho notato, che Plutarco pensò qualcosa non molto dissimile da quello che ora diciamo, considerando egli forse l'impressione che in lui facevano le belle opere di scultura e architettura de'tempi di Pericle: nelle quali afferma che *fiorisce tuttora non so che di*

nuovo, come se vi fosse infuso uno spirito sempre vegeto e un' anima che mai non invecchi (1). Voi vedete che in coteste parole si accenna troppo chiaramente a quella rivelazione dell' occulto essere nella quale riponiamo la bellezza, e della quale potremmo arrecare cento altre pruove, se bisognasse. Che mi rivela, per un esempio, del profondo spirito umano lo starnuto? Nulla. E però lo starnuto può esser comico, ma non mai bello, come può esser bello il sorriso, e il sospiro, e il vermiglio che monta in sulle guance dal fondo più riposto dell'anima, dove alberga la più recondita delle virtù, la modestia. E per questa medesima ragione tanti detti che per la prima volta si odono, e tanti spettacoli non più veduti per lo innanzi, riescono strani, ma nuovi no; se già non fosse la novità di Calandrino, che vuol dire fatuità. Que' detti e quegli spettacoli, chi ben consideri, nulla rivelano dell'essere intrinseco nè dello spirito nè della natura. La vera novità, io lo ripeto, è nascimento; e il nascimento è estrinsecazione d'interno essere; e in questo significato si può dire che la novità e il nascimento sieno la bellezza: come si può dire e converso, che la vecchiezza è occultamento di essere, e conseguentemente, che la vecchiezza e l'occultamento sieno il brutto. Ricordatevi però (affinchè non vi lasciate vincere da una facile objezione), che nelle nature composte può

(1) Plut. *in Pericl.* 13.

intervenire, che quando l'una invecchia, l'altra ringiovanisca.

In un altro modo andrebbe definita la bellezza, se volesse considerarsi che la parvenza è, secondo che fu notato, la similitudine interiore dell'essere, la parità dell'essere verso di sè stesso; ossia quella parità e quella similitudine innata delle cose, senza la quale esse non potrebbero poi venir paragonate tra loro, nè pensarsi o dirsi pari e simili, o, generalmente, proporzionate l'una con l'altra. Secondo questa considerazione direbbesi, che la bellezza sia una certa regola e misura e proporzione; ovvero, che il misurato e il regolato e il proporzionato sia bello. Intendo per misurato e regolato ciò ch'è diviso e composto in parti simili e pari tra loro, o che abbiano scambievole proporzione. E così viene facilmente spiegato, perchè belle sono le forme cristalline di certi minerali, perchè è bella la simmetria e la proporzione architettonica, perchè bello il suono del vento nella selva e delle acque cadenti dalla rupe, perchè bello il verso degli uccelli, bello il ritmo e bella la rima ne' poemi, perchè ricchissima e potentissima di bellezze la musica, la quale in altro non consiste, se non che in pareggiamenti e misure e proporzioni di suoni. Che cosa è l'accordo musicale? Appajamento di suoni. Che cosa la cadenza? Pareggiamento di suoni; cioè ritorno al pari. Laonde non si può dire onninamente falsa la dottrina di coloro che

ripongono la bellezza nella proporzione, come fa san Tommaso, ovvero nell'accordo delle parti col tutto e nella riduzione del vario all'uno, come tanti insegnano. Non è falsa dottrina, ma imperfetta; conciossiachè non penetri insino all'intima natura della bellezza, nè dia ragione se non di una maniera appena di bello, e ciò nella maniera più superficiale e che manco rileva. E similmente io non nego, che secondo un certo rispetto abbia del vero l'opinione di coloro che collocano la bellezza nella forma o nell'espressione, come il Goethe, o in non so che manifestazione, a modo dell'Hegel e del Gioberti. L'error loro giace, da una parte, nel riputar necessario il sensibile a cotale manifestazione, facendo così del bello un intriso, o affermando essere mista una semplicissima natura; e, dall'altra, nel guardare da una sola faccia la bellezza, impicciolendone così e falsificandone il concetto. Ma che ci abbia del vero in quelle loro affermazioni, lo abbiamo noi medesimi accennato, dicendo che la bellezza è nascimento ed estrinsecazione di occulto essere. Sia però che si voglia di questo, ecco, ritornando al discorso della proporzione, ciò che risulta dalla nostra teoria. La parità e similitudine assoluta, la regola e la misura suprema, e con ciò la causa prima di ogni uguale, di ogni simile, di ogni regolato e misurato, l'infinita norma, in somma, di tutte le proporzioni è la parvenza divina, ossia la bellezza. In ogni crea-

tura, dunque, e in ogni fattura dove sia regola, misura e proporzione, risplende di necessità, come causa in suo effetto, la bellezza divina.

Come le proporzioni fatte o create hanno bellezza, in quanto sono effetti dimostrativi della proporzione infinita, ch'è di ogni cosa misura prima e unica e immutabile; così, e per la medesima ragione, le giunture del creato e, generalmente, i mezzi e i passaggi di che che sia riescono sedi o spiragli della bellezza. In Dio la parvenza è la relazione media delle divine relazioni; ed in essa e per essa medesima divina parvenza l'universo creato consiste in sè stesso, e le parti si riferiscono l'una all'altra, e tutte le creature sì spirituali e sì corporee si tengono insieme e abbracciano quasi e baciano tra loro. Perciò dove sono questi baci e abbracciamenti e nessi del creato, dove sono i passaggi e le gradazioni da una a un'altra natura, e dove i contemperamenti di cose varie, ivi Dio parvente, cioè la bellezza, risplende. Così, bella è la farfalla, mezzo e passaggio dell'insetto dallo stato di crisalide allo stato di larva; bella la fioritura, mezzo della pianta e passaggio dal seme al frutto; bella la gioventù, centro e fiore della vita, contemperata unione della vecchiezza e dell'infanzia. Lasciamo a'maestri di musica, che ci dicano della ragion di bellezza ch'è ne'semituoni; e a'pittori, che insegnino, perchè si reputi di tanta importanza il chiaroscuro e la gradazione delle tinte e la

tempera de' colori; ed agli scultori e architetti, che ci spieghino onde nasca la loro predilezione alle dolci curve, in cui si concilia l'interrotto cammino degli angoli e il troppo unito della linea diritta. Questo io so ed affermo, che quanta bellezza ci ha nell'espressione dell'umano pensiero, tutta o la più parte riducesi a temperati passaggi e a molli giunture di parole e di concetti. E il medesimo dite de' passaggi, se posso così chiamarli, della natura. Perchè è bella l'alba, e bello il tramonto? perchè bello l'autunno, e bellissima la primavera? Anche a considerare i varii ordini del creato, quelle creature partecipano più della bellezza, le quali sono quasi passaggio da una specie inferiore a una superiore, e mezzo che congiugne entrambe. La luce, ch'è bellissima, la diresti un mezzo tra le nature corporee e le spirituali; e il diamante direbbesi che contempera la natura pesante con l'imponderabile; e il cavallo e il cane, per la squisitezza del senso e per la famigliarità di cui sono capaci inverso l'uomo, appajono, come i manco lontani dalla nobilissima delle creature, così i più capaci di bellezza. Certo non mi si può negare, che bello è a vedere il lido ove le onde baciano quasi la terra; e bello il lontano orizzonte ove il concavo cielo baciasi col piano; e bellissimi i modesti promontorii, come il nostro Posilipo, dove la dolcezza delle curve e un certo lucido aere vaporoso mesce e sposa insieme ter-

ra e mare e cielo. Sono cotali viste come le giunture del sensibile universo: giunture da cui quasi lampeggia l'anima, cioè l'unità dell'interna forza che lo regge: forza e unità imperfette, da cui però indovinasi la virtù infinita semplicissima, che le ha create e improntate della sua propria immagine.

All'immagine divina riducesi, dunque, eziandio la bellezza de'mezzi, de'passaggi, delle giunture. E l'immagine divina è la parvenza, come sapete. Laonde, mutisi la definizione come più piace, e si consideri la cosa in quanti modi è possibile, e stendasi lo sguardo fin dove si può nella questione; sempre si riesce al medesimo concetto, che la bellezza sia la parvenza. E lo stesso tornerebbe a dire, che la bellezza fosse la vita; intendendo la vita, come a me pare che si debba, per il passaggio dall'essere all'operare. Ma questo è troppo astruso concetto, il quale mi basta di avere accennato, ma non è necessario che ora si dichiari. E nè anco voglio qui dimostrare, che l'affetto sia bello come nesso e giuntura del genere umano; perciocchè questo è un punto che rileva assai al nostro intendimento, ed esige un discorso separato e molto particolare. Ben vorrei, profondandomi un poco più addentro nel significato della parvenza, mettervi a vedere la bellezza da un altro suo aspetto: aspetto nobile e onesto, mercè del quale concilieremmo con la nostra teoria del bello due an-

tiche e famose teorie, o, a dir più propriamente, mostreremmo come nella nostra teoria si accolga quanto di verità è contenuto in quelle.

Come la parvenza sta in mezzo tra il potere e l'operare, così la bellezza ha di qua il vero e di là il bene. Socrate insegna, che il bello sia il bene (1). Platone accetta la dottrina del maestro, e vuole che il bello sia anche il vero (2). Nè l'una nè l'altra sentenza è giusta; essendo la bellezza una primalità, come si è detto, e però non reducibile nè al vero nè al bene. Ma saria giusto il dire, che il bello dal vero viene e al bene va; essendo la parvenza, non solo emanazione dell'essere, ma eziandio atteggiamento dell'essere ad operare. Noi, si può dire, esuli dalla verità e dalla felicità, non abbiamo quaggiù altra convenevole stanza al nostro spirito, se non la bellezza; e mediante la bellezza ci è dato di andare alla felicità e di ritornare alla verità. La nostra comunicazione immediata è con Dio parvente, e mediante Dio parvente comunichiamo con Dio onnipotente e con Dio buono; essendo le tre relazioni un solo Iddio. E forse un'oscura traccia, o presentimento, di questa sublime verità si può scorgere in quell'affermazione degli stoici, che mediante la bellezza gli animi de'mortali si

(1) V. *ap.* Xenoph. *Memorab.* III, c. VIII e X.

(2) V. i luoghi citati della *Rep.* e molti altri luoghi del Filebo, del Fedro, del Jone, del Convito, ecc.

conciliano con Dio (1). Coloro tra gli antichi filosofi i quali reputavano che la bellezza fosse un verace objetto, certo, quando essi la nominavano, non avevano innanzi alla mente altro che il Verbo. Ma ciò si lasci a'teologi. A noi sia lecito di sollevare un tratto l'animo a una di quelle consolanti considerazioni, che attestano la presenza di Dio nelli scompigli della storia, e mostrano la benefica mano di lui, ordinante al bene le aberrazioni del libero arbitrio. Iddio nei consigli di sua giustizia permise, che gli uomini perdessero per loro colpa la verità e la virtù nel paganesimo; ma per un consiglio di misericordia volle, che non ismarrissero totalmente la bellezza; anzi a una parte di loro concedette che la conservassero splendida e pressochè intiera nelle arti, quasi vicaria della verità e preparazione della virtù. Così apparisce, qual luogo si convenga alla Grecia nella storia degli antichi popoli. Così i nomi di Omero e Pindaro, di Fidia e Polignoto non suonano senza un significato religioso nella storia universale della nostra specie. Così intendesi, perchè un gran filosofo cristiano insegni, che Iddio non *invidia* agli uomini la bellezza, ch'è sua propria dote; anzi permette, che cadendo dalla verità alcun di loro, sia raccolto almeno da una certa effigie di verità (2).

(1) V. Jamblico appresso Stobeo, *Eclogg.* tom. I, p. 918.
(2) Sant' Agostino. *De Vera Relig.* c. XXXIX. 773. C. D.

LEZIONE VII.

Della sublimità.

Spiegando la natura del bello, quale fu da noi definita, ci siamo di mano in mano condotti a tale altezza, da ritrovare compreso nella nostra teoria il fastigio stesso della bellezza, il quale dall'altezza a punto ha nome, e chiamasi il sublime. Qui, dunque, è il luogo ove anche del sublime si può e deve opportunamente ragionare. Ma prima è da continuare alquanto il già cominciato cammino, di andare discoprendo i varii aspetti della bellezza, e così lungo la via raccogliere quanta verità si contiene nelle varie dottrine del bello state in voga una volta, sì che appariscano incluse e conciliate e compiute con la nostra propria dottrina. A questo modo, ciò che poteva parere ardito pensiero di un solo, vi parrà confermato dal pensiero di molti. E non solamente dal pensiero di questo e di quel filosofo, ma dal pensiero de'popoli, ch'è quasi pensiero della natura, e si trova depositato ne'linguaggi. Già de'latini ci venne detto per incidente, che essi chiamano la bellezza speciosità e formosità, quasi pienezza o prevalenza di specie e di forma. E questa era la bellezza derivata. Ma la bellezza semplice e prima la chiamavano specie o forma, senza più. Or, che altro propriamente

suona in loro lingua la parola *specie* o *forma*, se non ciò che pare di che che sia? Dunque nell'ascoso pensiero del latino linguaggio la parvenza era la bellezza. E il medesimo potrebbe affermarsi del greco linguaggio. Vediamo.

Questa luce di tutte le cose, la quale è spettacolo continuo e immediato dello spirito, o lo spirito la cerca per sè medesima, pago unicamente di lei; o lo spirito la cerca per leggervi dentro l'essere da cui ella emana. In questo secondo caso ella è un segno dell'essere, e serve allo spirito per chiamare e ritrovar quello. Una medesima natura, dunque, cioè la parvenza, è la bellezza, beatrice dello spirito, ed è il segno che chiama le cose e guida lo spirito alla cognizione. Ora, che è il segno dell'essere? che è quello che guida lo spirito alla cognizione? che è quello che chiama le cose? La parola. La parola, dunque, è la bellezza. Intendo di quella parola ch'è vera parola, che parla le cose, che fiorisce dall'interno essere, che apre lo spirito del parlante, che si mostra nascente dallo spirito, e che fu già da noi medesimi altrove detta eleganza. Tale è la vera parola, la chiamatrice delle cose; e tal parola è bella, anzi è la bellezza. Il quale insegnamento è a chiare note impresso nel greco idioma, dove due voci della medesima origine, καλῶν e καλὸν, significano *quel che chiama* e *il bello*. La parentela ch'è tra'due nomi, e la medesimità dell'origine attestano la parentela, anzi la medesimità della

parola e della bellezza. E questa parentela e medesimità non isfuggì a Platone nel Cratilo, e non era sfuggita al fondatore della scuola italica, secondo una testimonianza di Proclo (1). Ma e Platone e Pitagora, come pare, pigliarono *quel che chiama* in un sentimento più ristretto che non bisognava. Essi intesero per *chiamante* lo spirito, o la facoltà dello spirito la quale impone i nomi alle cose; e ne inferirono, che lo spirito sia la fonte della bellezza. Noi crediamo che lo spirito sia in certa guisa il chiamante, e sia bello; ma pensiamo che per il chiamante debbasi con più proprietà intendere quello di che lo spirito si serve per chiamare e conoscere, cioè la parola, e che però la parola sia propriamente il bello. La parola, noi pensiamo, la quale faccia l'ufficio servile di accompagnare lo spirito infino all'essere, ed ajutilo alla cognizione, serba una traccia appena di luce, ossia di bellezza; e però ogni parlare, anche il più austero, può avere qualche traccia di bellezza: ma la parola che non serva se non a sè stessa, quella è pregna di luce, pienamente bella, poetica. Ma lasciando ora di ciò, egli è certo che Platone, quantunque nel suo materno linguaggio discernè la parentela della bellezza con *quel che chiama*, non però ne trasse alcuno schiarimento per la

(1) V. *Cratilo*, p. 416, R. Steph; PROCLO ne' commenti al Cratilo, pubblicati dal Boissonade; e *dell' Armonia universale*, f. 42.

dottrina metafisica; e ragionò sempre della bellezza, come se quella parentela non fosse.

A chi non iscorgesse chiaramente la differenza tra la parola tutta bella e la parola solcata appena di qualche bellezza, gli arrecherei in paragone la differenza tra una figura di uccello, per esempio, tutta disegnata e colorita, e il geroglifico di un uccello, come sarebbe il rostro o un'ala. Il geroglifico mi fa pensare dell'uccello; e la figura mel rappresenta; l'uno non è se non parte o traccia dell'altra. Così la recitazione comune e famigliare è l'ultima traccia o l'eco indebolita del canto: il quale, a mio credere, è espressione primitiva, naturale, adequata dell'animo. La parola comune, in somma, ha tanto di parvenza, quanto ne bisogna per illuminare all'intelletto l'essere, il quale direttamente si cerca; laddove la parola poetica è tutta parvenza, benchè mostri pure, ma per indiretto e quasi in lontananza, l'essere. Pigliate la similitudine da questa luce corporea. O i miei occhi la cercano per ricrearsi di lei; o se ne servono per affissare gli oggetti collocati in lei. In questo secondo caso ella viene terminata a'contorni dell'oggetto; laddove nel primo caso, avvenga che sia pure in qualche modo distinta da'frapposti oggetti, nondimeno io la guardo in sè stessa, indistinta e semplice. Ora, ciò che diciamo della luce corporea, appropriatelo alla luce spirituale. Adoperata questa come segno dell'essere, è idea. E che altro veramente è l'idea, se

non illuminazione dell'essere, o lume dimostrativo dell'essere? Per contrario, non adoperata per segno dell'essere, ma contemplata in sè, è bellezza, o, se piace di così chiamarla, è l'ideale. Sì, noi possiamo apparentemente conciliare la nostra teoria anche con le moderne teorie, e dire che la bellezza è l'ideale. Ma il nostro ideale non è l'ideale del Winckelmann, cioè la decorosa compostezza delle greche figure; nè l'ideale dell'Hegel, cioè l'idea manifestata da un sensibile; nè l'ideale del Gioberti, cioè l'idea che sovrastà al fantasma di cui è vestita. Noi intenderemmo per ideale una natura più semplice, se può dirsi, dell'idea, o almeno semplice altrettanto, ma che acquistasi mediante una più semplice operazione dello spirito. La nostra idea sarebbe una parte dell'ideale, ossia, a parlare con proprietà, sarebbe l'ideale terminato all'essere e usato come un mezzo alla cognizione dell'essere; laddove il nostro ideale sarebbe la luce che emana dall'essere, la parvenza dell'essere, ma pigliata in sè medesima, e non riferita a quello.

Cose mirabili sogliono i moderni predicare di questo ideale; contrapponendolo alla presente natura, e affermando che esso abbia virtù di trasferirci da questo mondo imperfetto in un mondo sconosciuto ed ottimo. Che l'ideale abbia virtù di sollevarci a una miglior natura, ciò io pure lo affermo; ma penso, che cotesta migliore natura non sia l'opposito ma il compimento della natura

presente. L'ottimo che ci viene messo innanzi dalle arti, è seminato nel presente, ovvero, che torna il medesimo, è lo stato avvenire di questo mondo presente. Non è dunque una illusione o un dolce inganno, come dicono cotesti filosofi; anzi è un fatto, un fatto avvenire, un fatto che già incomincia, un seme che sta in sul germogliare. Laonde malamente dicesi, che l'ideale o il bello s'inventa e finge dall'artefice, quando avrebbe a dirsi, che l'artefice lo preoccupa e lo predice. Fosse questa per avventura la ragione, onde il più nobile degli artefici, l'artefice per eccellenza, il poeta, veniva chiamato col nome di *vate?* Io credo di sì. Un vaticinatore naturale è il poeta, un vaticinatore che vede il futuro vagamente, un vaticinatore innanzi a cui lampeggia quella parvenza che oggi è quasi del tutto seppellita nella materia e nel senso, ma che un giorno eromperà sfolgoreggiante, accesa, come si accende lume a lume, accesa al toccamento della luce fontale, della parvenza divina, della infinita bellezza.

Qui ci si apre innanzi, mi si perdoni la parola, un altro abisso dell'umana speculazione. Noi, non essendo necessitati di entrare, passeremo oltre; ma non senza gittarvi l'occhio un momento, per chiarire l'indole del sublime, secondo che si è promesso. Il Kant e l'Hegel mettono opposizione di natura tra il bello e il sublime; il Gioberti mette rivalità di natura; noi mettiamo, se posso così dire, in una medesima natura diversità di situa-

zione. Diciamo, che il sublime è il sublime del bello, cioè l'altura, la cima, l'estremo della bellezza. E con ciò non vogliamo dire, che il bellissimo sia la sublimità. Non l'estrema bellezza, ma la bellezza dell'estremo è la sublimità. Laonde in quanto all'essenza, o nella loro fonte, se così vuoi dire, il bello e il sublime sono tutt'uno, indiscernibili tra loro. Li distinguono l'un dall'altro coloro che il sublime ripongono in Dio, e il bello nel creato. Ma a noi e la bellezza e la sublimità sono fontalmente cosa divina, cioè la divina parvenza. La quale, se percuote in una o in un'altra parte del creato, è semplicemente bellezza; ma se percuote ne' confini del creato, è bellezza sublime. Intendete bene, che quando sieno illuminati i confini del creato, allora tutto il creato se ne illumina. Laonde si potrà dire, che la sublimità è, siccome la bellezza, un lampo della divina parvenza nel creato, ma un lampo che non accende questa o quella creatura, sì l'universo intiero. E la ragione onde si distingue lampo da lampo, è questa; che quando la divina parvenza illumina questa e questa'altra creatura, ella è circoscritta a punto, commisurata e per ogni verso terminata dalla creatura o dalle creature che ricevono lume; laddove quando illumina i confini del creato, ella terminata, per così dire, da un lato solo, apparisce da ogni altro incirconscritta, smisurata, infinita. Se l'occhio vi cade sul dorso di un monte indorato dal sole, la luce che raccogliete,

ha un'aja ben circonscritta; laddove se l'occhio monta infino al sommo, la luce non ha, oltre di quel solo confine, cioè della sommità, nè confine, nè misura, nè aja. Or quello che dico di questa luce sensibile, intendete che avviene anco della luce spirituale. In somma, come il confine di una creatura è un'altra creatura, così il confine di tutto il creato è l'infinito; onde se la parvenza illustra gli estremi creati, cioè il tutto del creato, necessariamente ella scuopre il suo confine infinito, ed apparisce bellezza sublime.

Non pigliate, di grazia, in un sentimento grossolano ciò che si va dicendo degli estremi del creato, quasi che fossero i contorni di una qualche figura. Il massimo di che che sia, o di un fatto o di un oggetto, o che appartenga alla natura spirituale o che alla corporea, quello è l'estremo. Propriamente l'estremo sarebbe il tutto, come ho detto; onde la vera sublimità nasce dalla parvenza del tutto. Ma, in una maniera meno propria, estremo è anco ciò che a noi tiene il luogo del tutto e lo rappresenta, cioè il massimo. E la parvenza del massimo è la sublimità meno rara a trovarsi, o la sola consentita all'ingegno dell'uomo. Ma, chi consideri acutamente, vedesi che sì fatta sublimità nasce pure dalla parvenza del tutto, che dentro vi giace nascosa. E conciossiachè gli opposti scambievolmente si eccitino l'un l'altro, avviene che anche il nulla, rappresentato, desta l'immaginazione del tutto; o ajutala,

e partorisce la bellezza sublime. Se non che, il nulla non può essere nè pensato nè rappresentato per sè stesso, ma sì mediante il menomo. E perciò il menomo è, come il massimo, uno di quegli estremi nella cui parvenza risiede il sublime, di qual si voglia specie e natura.

Un ingegnoso tedesco, Gian-Paolo, nel menomo, o infinitamente piccolo, com'egli dice, trova la scaturigine del ridicolo, anzi che del sublime: il quale per lui nasce solo dal massimo, cioè dall'infinitamente grande (1). Ma al valentuomo non sovvenne, che il punto e l'istante, cioè il picciolissimo nello spazio e nel tempo, sono forse più sublimi, o tanto sublimi, quanto il millione de' secoli e lo smisurato corpo di un sole. Certo, la vista del numeroso popolo d'insetti che alberga in una stilla d'acqua veduta al microscopio, non solamente non eccita il riso, ma riesce più sublime che la vista di una balena o di un elefante. Egli è vero, che tra il sublime e il ridicolo ci è una certa corrispondenza o vicinità; onde Napoleone soleva dire, che l'uno sta ad un passo dall'altro. Ma sapete donde nasce cotesta vicinità? Nasce, a mio credere, dall'affinità del nulla col vacuo. Il nulla è il nulla, nè si può altrimenti definire; e il vacuo è una capacità non riempiuta, uno sforzo senza scopo, un'azione senza effetto: ma nondimeno si sogliono confon-

(1) V. J. Willm, *Historie de la philosophie allemande*. T. IV, 484 — Paris, 1849.

dere insieme il nulla e il vacuo. Ora, siccome il nulla è fonte di sublimità, secondo che si è detto e per le ragioni che si è detto; così il vacuo o la vanità è la fonte del ridicolo. Di qui la prossimità delle due cose, e la facilità di cader nel ridicolo quando ad altrui pare di salir sublime. Ma del ridicolo parleremo più per agio, ove si tratterà della commedia. Ora, tornando all'argomento, concludiamo: che dove sono gli eccessi, dove gli estremi, dove i confini del creato, onde si possa in qualche modo abbracciare il tutto, colà dimora il sublime. Un granello di arena e l'immenso corpo di un astro, l'infusorio e la balena, un monte altissimo e una caverna profonda, i geli del polo e le vampe del tropico, la notte senza stelle e il fulgore del mezzodì, il deserto immobile e i turbini dell'arena, l'oceano tempestoso o fermo come un lago di piombo, la saetta, il tremuoto, la pace della natura e il tumulto di un popolo sollevato, il principio e la fine delle cose, la creazione e la distruzione, il tartaro e l'empireo, la preghiera del santo e la bestemmia dell'ateo, il sorriso dell'angelo e il ghigno di Satana, questi e altrettali sono gli estremi in cui o la natura o l'arte riesce sublime. E la natura e l'arte riescono sublimi per virtù di quel medesimo principio che le fa belle. Non è diversa l'origine, ma diverso il sito ove riposa. Brevemente, sì la semplice bellezza e sì la bellezza sublime sono in questo mondo presente e

finito un raggio, un medesimo raggio consolatore, caduto quaggiù da un mondo migliore e futuro, cioè sono la parvenza di Dio. Ora, se questo raggio cada negli estremi del presente e del finito, e accendali della sua luce, necessariamente avviene che esso, non più contenuto nelle misure delle cose create, ritorni in sè stesso, quasi per rimbalzo, e così discuopra l'origine e l'infinità sua. E questa bellezza che rimbalza dagli estremi del creato, e si scuopre divina ed infinita, è la sublimità.

LEZIONE VIII.

De' gradi della bellezza.

Figuratevi nella vostra immaginazione un tratto di paese, e figuratevelo ampio e variato quanto si può. Sia di qua terra e di là mare. La terra sia, dove solcata da profondi burroni, dove ricolma in colline e montagne, e dove spianata in un lago; parte salvatica e parte coltivata; corsa per tutto da fiumi e da torrenti; scompartita in boschi e prati e giardini; e i boschi e i prati e i giardini ricchi di ogni generazione di alberi, di piante e di fiori. Popolate anche il mare di pesci, l'aria di uccelli e i campi di tutte le specie di animali, dalle api infino al bue. Non vi dico di collocarvi l'uomo, perchè essendo voi gli spettatori, s'intende che non mancherà questa parte

dello spettacolo. A compimento del quale non rimane altro da aggiugnere, se non quello senza di che niuno spettacolo non può essere, cioè il sole o qualche raggio di sua luce. Immaginate, dunque, un così grande e vario e dilettevole paese sottoposto a'raggi del sole, e voi in tal sito, che possiate circondarlo tutto insieme con l'occhio e divisarne le parti a una a una. Voi vedete: l'una cosa si divide e diversifica dall'altra, secondo che riceve della luce; l'una cosa pare più dell'altra, e l'una vi piace e l'altra no, secondo che la luce pare in loro, e si compiace, per così dire, in loro o non si compiace. Colà muore la luce, colà dov'è riarso terreno e fangoso rigagnolo o bocca di caverna. Da quelle ignude rocce, da quelle ruvide pomici, da quelle acute punte di cenerognolo sasso la luce non so se io debba dire che è rigettata o fugge. Certo quel giallastro fiore di zucca, il terreo manto di quel rospo e di quella lucertola, quelle così ritorte corna del bufalo non sono cose amiche alla luce, anzi par che pugnino con lei e la discaccino. Per contrario, guardate colà lontano, e vedete come la luce si piega dolcemente nell'arco dell'estremo orizzonte, e come dolcemente seconda quel filo flessuoso e mobile dove il mare incontrasi con la terra. Vedete com'ella scherza quasi e si rompe in centomila faville, e fa nelle acque un largo fiume di fuoco, che sgorga dove cade a piombo l'immagine del sole, e si prolunga in linea diritta fin

Digitized by Google

presso a'nostri piedi in sul lido. Potreste anco vedere, poichè ora la vista è rapita dall'immaginazione, potreste, dico, vedere come la luce s'imbianca e riposa in una perla, come piglia più modesto aspetto, ma non si cela in uno smeraldo, come si accende nel rubino, come penetra tutto il diamante e lo imbeve di sè per modo, che par quasi lo converta nella sua propria natura. Ma senza far ricorso a ciò che a noi non dà immediatamente la natura, come dà nel Borneo, nel Bengala e altrove, abbiamo anche negli spettacoli più consueti agli occhi nostri un paragone perfetto e forse vantaggiato sopra i più preziosi cristalli. Mirate qua: tra'fitti roveti di quest'angolo, dove pur mo' penetra il sole, sono sospese infinite gocciole di rugiada, le quali sembrano smeraldi, rubini, topazi, diamanti. E che vi par de'fiori? Diremo, che sieno essi amorosi della luce, o che la luce è amorosa de'fiori? Certo questo candidissimo fiore di camelia par che la luce lo baci; e in quest'altro di così vivo scarlatto par che ella arda di amore. O diremo che i fiori sieno scintille di luce? Veramente, a vedere la faccia de'prati in aprile, l'uomo crederebbe che la terra mandi fuori per infinite vie infinite scintille di una luce che non può più contener chiusa nel suo seno. Più volte in qualche mattino di state, fermandomi innanzi ad un ricchissimo cespuglio di gelsomini, quel gentil verde sparso di bianche stellucce, mi rendeva l'immagine di un

piccol cielo stellato. Laonde, allorchè nel *Principe costante* del Calderon mi abbattei ad un paragone tra le stelle e i fiori, e quando nell'inglese Heber trovai rassomigliati alle stelle i fiori del geranio di Calcutta, non mi riuscì sforzato nè rettorico il confronto: tante volte si era già a me stesso spontaneamente presentato. E la rosa, non si direbbe una figliuola prediletta del sole? di quel sole che sorride in lei e a cui ella somiglia, come figliuola al padre, per quel vermiglio infocato del mezzo, che va soavemente digradando infino alle estreme foglie della corolla, quasi fossero le foglie altrettanti raggi luminosi, che imbiancando a mano a mano si perdono e confondono co' raggi del paterno pianeta. Ma lasciando il gentil regno delle piante, guardiamo alquanto i colori, le forme, i moti del grosso e minuto popolo che vive o su pe'rami delle piante o nelle acque o nell'aere. Nelle argentine squame di molti pesci, nel manto delle farfalle, nelle occhiute penne del pavone, nelle candide ale del cigno, nel volubile collo de' colombi vedete in quanti modi la luce o si riposa compiaciuta di sè, o sorride e scherza, o dispiega i suoi tesori e pompeggia. Anche nelle agili forme del cavallo, e ne'moti varii ma misuratissimi del cane scorgesi un certo cadere e rimbalzare e diffondersi della luce sì fatto, che que'moti e quelle forme ti pajono far consonanza ed accordarsi armonicamente con lei. E dite il medesimo di tut-

to ciò che l'occhio apprende della natura: cioè dite, non solo che la natura senza la luce non sarebbe figurata, ma che tanto la figura di una cosa si differenzia dall'altra, quanto le differenzia la luce tra loro; e che tanto una figura si vantaggia sopra le altre, quanto ella più di loro si apre alla luce, s'impronta di luce e s'immedesima con la luce.

Forse vi parrà, che in questo immaginato spettacolo la natura visibile inferiore, com'è quella de' minerali e delle piante, sia più appariscente e più vicina della luce, che non è la superior natura degli animali. Ma considerate, che della natura superiore, in quanto è visibile, noi non ancora ci siamo rivolti alla parte veramente superiore, o, per dir meglio, al fastigio stesso di lei, cioè a quello a cui e per cui la natura è visibile: io dico all'occhio. La visibile natura nell'occhio si compie, e vi trova il suo strumento, il suo fine, la sua perfezione. Or, che è l'occhio alla luce? che è la luce all'occhio? Intendete già, che parlando dell'occhio, e' non porta il pregio di pensare dell'occhio de' bruti, che non ha l'una delle mille virtù dell'occhio umano. Guardiamoci, dunque, l'un l'altro ne' nostri occhi medesimi, e consideriamo. Nell'occhio la luce si dispiega, come nell'arcobaleno. Nell'occhio la luce disegna l'immagine di tutte le cose visibili, come fa nelle acque chiare, ne' ghiacci, ne' forbiti metalli; sì che voi potete vedere specchiata la vostra

figura e il paese circostante, ciascuno in fondo alla retina di chi gli sta dirimpetto. Finalmente, nell'occhio la luce accende un'altra luce propria di esso, per la quale diviene, come una stella, luminoso, illumina sè stesso e le cose che gli passano dinnanzi. Lascio, che la luce nell'occhio diviene spirituale, cioè messaggiera de'moti, degli atti e delle passioni dello spirito; palesandosi nel vario splendore degli occhi l'ira, il desiderio, il comando, la minaccia, il furore, la tristezza, la letizia, il pensiero, la preghiera, e tutto. Questa non è proprietà della luce del sole, ma dell'intrinseca luce, siccome io giudico, dell' occhio stesso, la quale è ridestata e accesa dalla luce solare. E forse ogni creatura dell'universo ha questa intrinseca luce; pognamo che abbiala temporaneamente ossidata e, come dire, coverta di ruggine. Forse, anche, tutta la natura corporea, in un certo senso, non è altro che luce ossidata e nascosa. Certo, se la fisica celeste nella sua presente imperfezione può fare una congettura verisimile, e se la geologia può confermare alcuna congettura; e bisogna dire che sia, non solo verisimile, ma anche ben fondata congettura questa; che il nostro pianeta fu in origine una nebulosa, simile a quelle che il telescopio scuopre nel più profondo cielo, un luccicante vapore, una tenue materia luminosa, che poi si condensò e perdette lo splendore. Lo perdette, com'è ragionevole di credere, temporaneamente, indistinto e infor-

me, per racquistarlo distinto, conformato, accresciuto e perfetto, quando che sia. Secondo questa dottrina i contorni e i colori e i fugaci lampeggiamenti cui ora mostrano i corpi, non sarebbero se non reliquie della luce perduta, risvegliamenti della luce tuttavia occulta, preformazioni del futuro splendore, manifestazioni dell'intrinseca loro natura, ossia, per usare il nostro linguaggio, parvenza. Ma freniamo l'immaginativa, che non si perda in ispeculazioni ora soverchie, e torniamo al nostro argomento; soffermandoci innanzi alla intimità mirabile e misteriosa dell'occhio con la luce.

De' molti oggetti sottoposti alla luce del sole, e dalla luce variati in quanto alla loro visibilità, alcuni o non la ricevono o assai poco ne ricevono, come le terre sciolte e informi; alcuni ne prendono in sulla superficie solamente, come i be' marmi e i cristalli opachi; alcuni se ne lasciano penetrare, come le acque chiare e i tenui vapori: alcuni al suo contatto producono di fuori qualche parte della loro luce interna, come i fiori; alcuni se l'appropriano sì, o ne producono tanta della loro interiore, che possono illuminare gli altri; come un pianeta o altro specchio, e massimamente come l'occhio dell'animale, in quanto esso riflette da sè l'immagine degli oggetti che gli sono posti di riscontro, e illumina quelli che gli passano dinnanzi. Si può dire, adunque, che tutto questo mondo nostro sia, in quanto alla sua

visibilità, l'irraggiamento dell'unico sole, il quale secondo che più o meno percuote in questa e in quella parte, e secondo che percuote più dappresso o più lungi dal centro, e secondo che percuote di uno o di un altro modo, produce tante viste diverse e tali, quante e quali sono le creature che l'occhio distingue. Lasciate ora di guardar con l'immaginativa, e guardate con l'intelletto. Come nel nostro mondo planetario è unico il sole, e quello è scaturigine di ogni luce; così in tutto quanto l'universo, corporeo e spirituale, unico è il vero bello, e quello è fonte di ogni bellezza, cioè la Divina Immagine di Dio. Quando diciamo bella un'azione o una cosa, una cosa spirituale o corporea, altro non possiamo voler dire, se non che quella si abbellisce della bellezza vera ed unica; siccome quando diciamo visibile o lucido questo e quel corpo, altro non vogliamo dire, se non che esso è fatto visibile e riceve lume dall'unico sole. E a quel modo che i corpi sono lucidi o no, e sono lucidi più o meno, secondo che la loro forma e il colore sono o non sono atti, e sono atti più o meno a ricever la luce; a quel modo medesimo le creature, universalmente, si reputano belle o no, e belle più o meno, secondo che hanno più o meno spiegata e vivace la proprietà di ricevere e di specchiare in sè la vera bellezza: la quale proprietà è, come sapete, la parvenza.

Questa conformità che si è veduto, della bel-

lezza con la luce, è manifesta; ma non si è veduto ancora fin dove essa distendasi. Ora udite. De'corpi noi sappiamo bene qual sia il luogo più o meno alto che tengono ciascuno verso la luce; e possiamo anche con una certa precisione distinguere alcuni gradi; mettendo più giù i corpi che abbiano le linee diritte e le superficie piane o dolcemente ricurve, e poi i vivacemente colorati, e poi i candidi, e poi i trasparenti, e alla sommità quelli che s'illuminano e possono illuminare gli altri, come fa lo specchio. Or, considerando le creature tutte quante; diremo noi che esse altresì facciano una certa scala di bellezza, o di attitudine verso la bellezza? E come sono elle distribuite in su questa scala? Qual'è la creata parvenza dove più percuote la bellezza, e qual'è quella dove percuote meno? Sì, la bellezza viene partecipata e distribuita nell'universo, come la luce del sole viene partecipata e distribuita in questo visibile mondo nostro. Al grado infimo della scala sta essa luce a punto, la luce che riluce agli occhi corporei: la quale, perciò, fra tutti i sensibili riesce il simbolo più alla mano per ispiegare la natura della bellezza in universale. Il sommo grado, il più sublime, lo tiene chi? La fantasia: la fantasia la quale è parvenza dello spirito, come la luce è parvenza della materia ponderabile. Dunque abbiamo già i due estremi della bellezza partecipata, la luce e la fantasia, la base e l'apice del creato universo in ragion di

bellezza, la più perfetta e la men perfetta immagine, ma pure entrambe immagini dell'Immagine Divina. Or, quali sono i gradi mezzani?

Dalla luce alla fantasia sono tanti gradi della bellezza, e così disposti tra loro, quante sono e come sono tra loro disposte le nature che stanno di mezzo tra la materia ponderabile e lo spirito. Ora, a salire dal ponderabile verso lo spirito, in primo luogo viene la natura imponderabile, poi la natura vegetale o vita, e poi la virtù sensitiva o anima, la quale sottogiace unicamente allo spirito. Laonde per tre gradi di bellezza si va dalla luce alla fantasia. E il primo di questi gradi intermedii, intendo il più basso, è la parvenza della natura imponderabile, cioè il suono. Il suono è dunque la seconda bellezza dell'universo: il suono in cui le forze imponderabili appajono, come nella luce le ponderabili: il suono ch'è un'immagine sensibile sì, come la luce, della Divina Immagine, ma pure è un'immagine più agile, più esquisita, più potente della luce. Nè mi si dica, che il suono può esser fatto bello dal metro e dalla proporzione, ma che in sè non è bello. No, il suono è bellezza da sè, come la luce, e solo in quanto è suono. Se qualche volta non è bello, nasce da difetto; perchè non è sincero, non puro, ma alterato dalla materia ponderabile, e confuso con altri suoni. Così luce che s'incontri con luce, qualche volta fa tenebre e bruttezza. Io so quali difficoltà un fisico volga-

re potrebbe volere opporre e questa dottrina del suono e della luce; ma le si potrebbero risolvere assai facilmente, se qui fosse luogo da entrare in tali disputazioni: e prometto di essere apparecchiato a risolverle, se avverrà che il corso del ragionamento richieda una tale dimostrazione. Basti però il ricordare, che a me la luce non è nè materia ponderabile nè imponderabile, ma parvenza di materia; come il suono non è materia, ma parvenza: parvenza sopita ne'corpi e latente e spesso alterata, come la luce: parvenza discontinua, fugace, varia, simile alla forza di cui esso è parvenza.

Il suono e la luce sono parvenze le quali il senso piglia dirittamente in loro stesse. La fantasia, all'altro estremo, è parvenza a sè stessa. Ciò importa, che il nostro spirito ha contatto immediato con questi tre gradi della bellezza, luce, suono e fantasia. La vita però e l'anima, o, vogliamo dire, le parvenze della forza vegetativa e dell'animale, che sono incorporee, l'uomo non le apprende, forse, immediatamente in loro medesime, ma o nel corporeo, o in sè stesso, cioè nel proprio spirito. Le apprende nel corporeo; perciocchè la vita e l'anima, sebbene sieno virtù incorporee, come si è detto, nondimeno operano nella materia, sì nella ponderabile e sì nella imponderabile. Che cosa è la pianta veduta da' nostri occhi? È materia, dominata e ordinata dall'immateriale virtù vegetativa. Che è l'anima-

le veduto da'nostri occhi, o udito da'nostri orecchi? È materia, dominata e ordinata, non solo dalla virtù vegetativa, ma eziandio dalla virtù animale. Nel corporeo, dunque, degli animali e delle piante pajono le incorporee virtù della vita e dell'anima. Perciò noi veggiamo e udiamo, si può dire in certo modo, la parvenza della vita e dell'anima; cioè le apprendiamo sensibilmente, in quanto l'una e l'altra si specchiano in una parvenza corporea, nella luce e nel suono. Così il fiore ha una doppia parvenza e una doppia bellezza, la bellezza de'vaghi colori, e la bellezza della vita che vi si riflette. E similmente il verso dell'usignuolo ha una doppia bellezza, la bellezza del suono e la bellezza del sentimento che si riflette in quel suono. Non vogliate, dunque, andar cercando quasi forme ignude e separate le bellezze della vita e dell'anima, le quali forze non cadono nè sotto l'occhio del corpo nè sotto lo sguardo immediato che lo spirito ha di sè stesso; ma cercatele o specchiate nelle parvenze inferiori, cioè nella luce e nel suono, sotto la forma di una rosa e nel metro di un usignuolo, come si è veduto; ovvero sollevate e fatte spirituali nella parvenza superiore, cioè nella fantasia, dove i moti della vita diventano immagini, e i sentimenti dell'anima diventano affetti. La qual fantasia, dominando immediatamente l'anima, e, mediante l'anima, la vita, e, mediante la vita, le due inferiori parvenze, imprime conseguen-

temente sè stessa e specchiasi anco nella luce e nel suono. La luce che porta seco l'impronta della fantasia, è lo sguardo dell'occhio umano; e il suono che porta l'impronta della fantasia, è il canto che parte dalla bocca umana. Lo sguardo cumula in sè le bellezze dello spirito, dell'anima, della vita, della luce. Il canto cumula le bellezze dello spirito, dell'anima, della vita, del suono. E perciò l'occhio e la bocca sono la sede privilegiata dell'esteriore bellezza dell'uomo. La quale bellezza, avvegnachè varia e ricca di tante bellezze, è nondimeno una e semplice; perciocchè quelle sono immedesimate tra loro nell' unità e semplicità dello spirito che le domina tutte.

Nel viso adunque dell'uomo, in quel viso che solo fu creato sublime e atto a riguardare il cielo, si adunano tutte le bellezze dell'universo, la bellezza delle stelle, la bellezza delle aure sonanti, la bellezza delle rose, la bellezza delle note dell'usignuolo, e la bellezza della fantasia, somma tra le bellezze create di cui abbiamo naturale esperienza. Ma quest'ultima bellezza, tutta spirituale, com'è, si annebbia alquanto nello specchiarsi in una cosa sensibile, com'è il volto, sia esso quanto si voglia perfetto. La bellezza dello spirito, la fantasia, è in sè assai più pura, più gentile, più potente di tutte le altre bellezze dell'universo. Perciò, come ella scapita, quando tu la vedi specchiata nelle inferiori parvenze; così le inferiori parvenze guadagnano, quando tu le

vedi specchiate in lei. Raccogliendo essa nella sua spiritualità, e specchiando in sè tutto l'universo, avviene, com'è ragionevole, che essa purifichi, per così dire, lo splendore di quello, ne accresca la bellezza, lo rinnovi migliorato. Avete mai posto mente a un fatto frequentissimo a vedersi, cioè, che un corpo scabroso e di ruvidi colori, immerso nell'acqua chiara e guardato in quel mezzo, se ne rifà e ingentilisce? Il medesimo a punto avviene dell'universo, veduto nella fantasia. Anche uno specchio, se la superficie sia piana, levigata, e riceva convenevolmente la luce; rabbellisce l'aspetto di chi vi si mira; come in caso contrario lo deforma. Or la fantasia altresì, come specchio dell'universo, e specchio più perfetto delle cose specchiate; se ella non è viziosa, lo rinnova e rifà migliorato. E l'atto e l'abito onde la fantasia rinnova l'universo, è l'*arte*, l'arte intesa come facoltà e abilità dell'uomo. Talvolta la parola *arte* si adopera a significare un oggetto; ed allora vale il medesimo che opera di arte, cioè l'universo rinnovato dalla fantasia. Ma ci piaccia di non rompere ora con queste distinzioni il filo del discorso.

Le parvenze inferiori alla fantasia sono quattro, quante sono le nature inferiori allo spirito. Quattro diversi aspetti ha dunque l'arte; ovvero, in quattro distinti gradi l'arte si divide, posto che ella sia la riproduzione fantastica della natura, o, se vogliamo dire, lo specchiamento delle infe-

riori parvenze nella più pura parvenza dello spirito. Se non che, a'quattro gradi dell'arte, rispondenti alle quattro parvenze inferiori, egli è necessario di aggiugnere un quinto, che risponda ad essa parvenza somma, specchiatrice delle altre. Laonde cinque propriamente esser denno le arti particolari, come cinque sono le distinte nature che compongono l'universo di cui l'uomo ha naturalmente esperienza. La parvenza della materia ponderabile, rifatta dalla fantasia, è architettura. La parvenza della natura imponderabile, rifatta dalla fantasia, è musica. La parvenza dalla vita, rifatta dalla fantasia, è scultura. La parvenza dell'anima, rifatta dalla fantasia, è pittura. La parvenza dello spirito, la fantasia che esprima sè stessa, è poesia. Poesia, dunque, pittura, scultura, musica, architettura sono tutto l'universo dell'arte. Ciascuna tiene verso le altre quel grado medesimo, che la forza da lei particolarmente rappresentata tiene verso le altre forze onde risulta la natura; talchè, come la poesia è prima e principale, così infima di tutte è l'architettura. Infima, intendiamo, verso le sorelle, ma eccellente verso di sè, e più pregna di bellezza, che non sia l'iride, il suono delle acque correnti, la rosa, il verso dell'usignuolo. E onde nasce, che l'infima delle arti superi di bellezza le più gentili tra le bellezze schiettamente naturali? Nasce da ciò, che quell'arte è un germoglio o un fiore della suprema tra le bellezze naturali.

Dunque dalla nostra dottrina del bello non segue che il valore delle arti scemi il pregio della natura. Lo accresce più tosto; essendo esse come un séguito e compimento e quasi corona di quella. Non è opposizione o contrarietà tra le belle opere della natura e le belle opere dell'arte; anzi, a mio giudizio, le une si continuano con le altre e fanno una serie non interrotta, la quale comincia nell'Iliade e finisce nella stilla di rugiada percossa da un raggio di sole. Tra le une e le altre non è, se non gradazione e levissima differenza. E sapete che differenza? Quella medesima che passa tra'fiori che sbocciano sopra i rami non innestati, e i fiori che sbocciano da un ramo che sia innestato. Come si fa l'innesto? L'agricoltore lega in una pianta la marza o buccia di un'altra pianta; e dal congiugnimento delle due nature nasce un ramo che porta più vaghi fiori e frutta più dolci. Ora, le opere di arte sono fiori e frutta prodotte dall'innesto della fantasia nelle inferiori nature: fiori e frutta più vaghi e più dolci, che non sieno le bellezze naturali, che hanno sempre del salvatico, ma essi altresì naturali bellezze, nè più nè meno che i germogli dell'innesto.

Ora, levato via ogni contrarietà tra le arti e la natura, anzi levatone pure ogni grave differenza, potete schierare innanzi alla mente tutto l'ordine delle cose belle, in quel modo che avete schierato innanzi all'immaginativa tutto l'ordine

delle cose visibili. Le cose corporee sono illuminate, quando le loro forme non ributtano i raggi del sole; e sono vieppiù illuminate, quando si lasciano penetrare da'raggi del sole; e sono, illuminate non solamente, ma atte ad illuminare, quando ricevono in tanta copia de'raggi del sole, che non ne dispergono la virtù nè smorzanne lo splendore. Or similmente le create bellezze, in universale, o elle sono infime, o sono mezzane, o somme, secondo che partecipano più e meno della bellezza increata. Infima è la condizione de' corpi, che ricevono appena esternamente, quando ne ricevano, e quasi in sulla superficie sola, il raggio della bellezza infinita. Mezzana è la condizione delle parvenze incorporee della vita e dell'anima, le quali, penetrate dal divino raggio, sono capaci di una bellezza interiore. Felicissima è la condizione dello spirito, nella cui parvenza, cioè fantasia, percuote sì forte, sì dappresso, sì vivace il sole della bellezza, che se ne spande anco di fuori, e per rimbalzo se ne abbelliscono gli objetti vicini.

LEZIONE IX.

Della fantasia.

Raccogliendo ciò che si è detto de'gradi della bellezza, e trascurando le più minute distinzioni, si conchiude, che in tutto sono tre bellezze: una

bellezza superiore a noi, una bellezza inferiore a noi, una bellezza nostra. La prima è l'immagine divina; l'altra è la natura; la terza è l'arte o fantasia. Veramente, a parlare con tutto rigore, il nome di bellezza non ispetta se non alla prima, come quella che sola è bellezza da sè; ma e' si può concederlo anche alle altre due, purchè tengasi che in loro la bellezza non è cosa propria, ma comunicata, e più o meno alterata nel comunicarsi: come il raggio del sole si altera alquanto nel comunicarsi all'aria, e si altera vieppiù quando passa dall'aria nelle acque. Ciò importa che la seconda bellezza, ossia la bellezza ch'è in noi, come che sottostia di un infinito intervallo alla bellezza divina, supera nondimeno la bellezza inferiore. Ora, tra per la maggiore eccellenza, e perchè ci appartiene, di lei, cioè della seconda bellezza, ci bisogna più sottilmente investigare; ed a lei si restringerà oramai il nostro discorso.

Orsù, e qual'è la bellezza nostra, la bellezza dello spirito, la bellezza propria dell'uomo? La fantasia, come sapete. E che è la fantasia? Questo è un nodo; ma non difficile a sciorre. Se niente avete appreso per le scuole de' filosofi intorno a ciò che chiamasi fantasia, dimenticatelo adesso; e riducetevi alla mente ciò che fu ragionato intorno alla parvenza. La fantasia è la parvenza, e quasi la faccia dello spirito. Lo spirito pare nella fantasia; ovvero, lo spirito, in quanto pa-

re, è fantasia. La fantasia è l'immagine, la similitudine, la parola dello spirito. Lo spirito gemina, colloca e trova sè stesso nella fantasia. Mediante la fantasia lo spirito passa dal potere all'operare. La fantasia è la misura, la regola, la proporzione dello spirito. Lo spirito nasce a sè stesso nella fantasia. La fantasia è la generazione dello spirito, la generazione, dico, non l'azione; chè le sono due cose diverse tra loro, malamente confuse da molti filosofi. Brevemente, quello che la luce è alla materia ponderabile, quel medesimo è allo spirito la fantasia; anzi potremmo dire che la fantasia altro non è se non la luce dello spirito. E così dicendo, non parleremmo per metafora, nè accoppieremmo insieme due cose tra le quali corra una similitudine vaga ed esterna. Tra la luce e la fantasia è tale una parentela, che la luce si potrebbe chiamare la fantasia de'corpi, come la fantasia l'abbiamo chiamata luce della mente. Nel greco linguaggio il suono stesso de' nomi significa la parentela della luce con la fantasia, e congiugne le due cose in una qualità comune ad entrambe, cioè nell'essere l'una e l'altra parvenze. Nè la parentela sfuggì all'intelletto più perspicace di quella nazione (1). Sapete che vuol dire, propriamente, in greco la parola fantasia? Una luce che illumina le altre cose a sè stessa; ovvero, una facoltà per cui la mente specchia in

(1) V. ARISTOTELE, *Eth.* 3, 5.

sè, ed a sè, che che sia (1). Figuratevi l'occhio, del quale già toccammo un motto. L'occhio è un certo che luminoso, visibile, in certo modo, da sè; specchia in sè le immagini degli objetti; rende a sè stesso visibili le immagini di cui si fa specchio. Or, la fantasia è l'occhio della mente, cioè una luce spirituale che riceve le parvenze e le fa parventi a sè stessa. Tanta è la simiglianza tra le due cose, la fantasia e l'occhio, che più ci penso e più mi par vera ed intima; e mi sovviene della Divina Commedia; e sono costretto di ripetere a me stesso, che Dante è il più gran poeta del mondo.

Non vi stupite di questo sfogo di ammirazione non potuto più contenere: non vi stupite, dico, siccome di un importuno grido che interrompa inaspettatamente il discorso. Dante ci conferma in due modi quello a punto di che andiamo discorrendo. Consideriamo il poema sacro per quello che è principalmente, ossia per un'opera di arte; e consideriamolo come un solo quadro, come un quadro immenso, il quadro dell'universo. Questo quadro, siccome gli ottimi dipinti, è occupato un terzo dalle ombre, un terzo dalle mezze tinte, e l'altro dalla luce. Che la parte buja sia l'inferno, e che il chiaroscuro o mezze

(1) Φάος e φῶς, luce: φαίνω e φαίνομαι, apparire: φαντάζω far apparire: φαντάζομαι, far apparire a sè, e far apparire sè. Da φαντάζομα, nasce φαντασία, che da Filone *(De mundo)* è definita τύπωσις ἐν ψυχῇ *impressione nell'anima.*

tinte sieno il purgatorio, s'intende. Il paradiso, dunque, è la luce, il colmo, il centro, l'intenzione di questa tela maravigliosa ed unica. E il paradiso, che altro è, o che altro può essere ad un poeta, anzi ad ogni artefice, se non la bellezza infinita? Dunque il poeta nostro nella parte principale del quadro, non solo rappresenta il subjetto con più bellezza, come tutti gli artefici fanno, ma piglia per subjetto di rappresentazione la fonte stessa della bellezza. E per questo ho detto che egli ci ammaestra in due modi, come artefice e come filosofo, come uomo che sa egregiamente rappresentare la bellezza, e come uomo che ne definisce la natura, con la pratica, in somma, e con la dottrina. Ora, in che modo egli ha rappresentato bellamente la fontale bellezza? in che modo ha potuto far capaci del suo sacro pensiero le profane fantasie de' mortali? dove ha trovato, donde ha pigliato le immagini? Nella luce e dalla luce. Non solamente le bellezze degli angeli e de'beati, ma eziandio la bellezza divina non è altrimenti espressa, che con figure, e colori, e con movimenti di luce. La fecondità di sua mente in cotali invenzioni è tanta, che par quasi trascendere i termini assegnati alle forze umane; e mediante questa fecondità d'invenzioni egli ha potuto rappresentare quello che pochissimi hanno osato, e niuno ha saputo far come lui. Veramente, per significare la bellezza celeste egli non lascia indietro le note soavi, i dolci canti, le gem-

me, i fiori, e massime la mia prediletta rosa: tanto che, se questo fosse luogo da ciò, io potrei ora dalla Divina Commedia ricavare una confermazione quasi metafisica di tutta la mia metafisica dottrina del bello; ma la luce è propriamente la fontana inesausta ove egli attigne parole ed immagini chiare, efficací, convenevoli a rappresentare l'altissimo concetto della sua mente. Se egli stesse bene di preoccupar la materia delle future investigazioni, potrei qui, in testimonianza, ricordare cento luoghi della Cantica immortale. Ma non ci si vieti di gustarne un solo, anche per ristoro delle prolungate speculazioni; e togliamolo dal XXX del Paradiso, dove si descrive il cielo empireo in questo modo:

E vidi lume in forma di riviera
Fluido di fulgori, intra duo rive
Dipinte di mirabil primavera.
Di tal fiumana uscian faville vive,
E d'ogni parte si mettean ne' fiori,
Quasi rubin che oro cinconscrive.
Poi, come inebbriate dagli odori,
Riprofondavan sè nel mio gurge,
E s'una entrava, un'altra n'uscia fuori.

Appresso mutasi la riviera, agli occhi del poeta, di lunga in tonda, e propriamente in forma di una rosa; ma per far concepire la bellezza della *sempiterna rosa,* gli è forza di ricorrere a' lumi, agli splendori, a'lampeggiamenti, alla luce, in

somma, sempre alla luce. E la ragione di ciò è palese. Il paradiso, quale può e deve un artefice concepirlo, non è se non la bellezza divina, come si è detto. Ora, una bellezza che per il suo eccesso medesimo sia incomprensibile, come quella è, non si può rappresentare dall'uomo all'uomo, se non mediante un'altra bellezza, ma di mite splendore, e di cui ci sia frequente lo spettacolo. E tale è la luce, la più modesta, l'infima delle partecipate bellezze, ma la più nota a noi, o almeno la più facile a concepirsi per esperienza e la più facile a significarsi co'mezzi umani. Dalla qual natura della luce, cioè dall'essere ella, tra le cose corporee, e la più bella e la più atta a sperimentarsi, nacque, io penso, che nel primo discostarsi degli uomini dalla verità, e nel primo smarrire che essi fecero la vera notizia di Dio, caddero nell'adorazione del sole. Falsa religione fu certo la religione de'Persiani e degli altri popoli abitatori dell' Asia occidentale; ma tra le false quella fu men grossolana, perciocchè tra le cose corporee la simiglianza di Dio men lontana dal vero è il sole: il sole, dico, del quale quel filosofo che tra gli antichi nel parlare di Dio andò men lontano dalla verità, disse che esso è figliuolo del Bene, cioè del supremo Iddio (1). Sconcio errore, in cui però sono palesi le tracce di una verità recentemente smarrita. Ma torniamo al paradiso del poeta.

(1) Plat. *Republ.* VI, verso la fine.

Dante, come può sostenere la vista di quell'oceano di luce che a lui simboleggia la divina bellezza? anzi, dove propriamente egli mira quella luce? Negli occhi di Beatrice. Gli occhi di Beatrice sono un lume acceso dal divino lume; un lume che a mano a mano va crescendo di vivacità, secondo che si approssima la meta del mistico viaggio; un lume nel quale si specchiano, s'illuminano e fan visibili al fortunato pellegrino tutte le bellezze di paradiso, e con esse la bellezza che fa il paradiso. Tal cosa a Dante sono gli occhi di Beatrice, fino al trentesimo canto del paradiso; e tal cosa è a me la fantasia di Dante, anzi ogni fantasia, la fantasia universalmente considerata; cioè un lume dello spirito umano, lume acceso dalla divina luce, nel quale lo spirito, non solamente è veduto, ma vede, e vede, non solamente sè, ma la luce che lo accende, e con essa ed in essa anche le altre cose che in lei e per lei rilucono. Dice san Bonaventura, che *come un torchio acceso risplende nello specchio, così la Luce di Dio risplende nella faccia della nostra mente* (1). La luce di Dio è la bellezza increata; la faccia della nostra mente è la fantasia; dunque la fantasia è lo splendore di uno specchio ferito dal sole o da una face. E perciocchè il sole o la face avvolgono nella loro luce alcune altre cose; è forza che anche la vista di quelle trovi-

(1) V. *Itinerarium mentis in Deum*. Cap. III, 347.

si nello splendore dello specchio. Aggiugnete ora allo specchio la facoltà di essere specchio a sè stesso, come si è veduto degli occhi, e com'è proprio della penetrevole natura dello spirito; e così avrete un concetto giusto e intiero della fantasia: cioè, che essa è uno specchio spirituale, ch'è illuminato dalla luce divina, che si riflette a sè stesso, e che riflette le immagini delle cose dove la luce divina risplende. Questa facoltà di specchiare ch'è nello spirito, fu avvertita anche da Platone, e notato che in lei sta propriamente l'abilità del poeta e di ogni artefice (1); sì che il filosofo greco accordasi in ciò con san Bonaventura e con l'Alighieri. Ma egli vilificò un tal privilegio dello spirito, perchè sembravagli, secondo che già dicemmo, vile e fallace la parvenza delle cose in universale.

A noi non è vile nè fallace cosa la parvenza in universale, nè però la fantasia, come che ce ne possa essere alcuna che sia vile e fallace. Considerata universalmente, essa è la parvenza dello spirito; come il rilucere è la parvenza della materia ponderabile, come il risonare è la parvenza della materia imponderabile, come il fiorire è la parvenza della vita, come il guardare è la parvenza dell'anima. L'essere dello spirito, al pari che ogni altro essere, è improntato del misterioso ternario; e l'un termine del ternario è a

(1). V. *De Republ.* X, in sul principio.

punto la fantasia. Ciò va detto della fantasia considerata metafisicamente. Considerandola in un modo più particolare, come facoltà dello spirito; si ha a dire che la fantasia è una potenza di fare o di ricevere, che? No, la fantasia non è propriamente potenza nè attiva nè passiva; come la parvenza non è un atto nè una passione, ma un rapporto e un passaggio dall'una all'altro. La fantasia, abbiamo a dire, è la facoltà generativa dello spirito, la facoltà che ha lo spirito di generare in sè e da sè le immagini. Chiamasi facoltà, in quanto muovesi congiuntamente con tutto lo spirito, il quale è fattivo; ma da sè sola non è operativa e non consiste in fare. I filosofi non hanno, che io sappia, notato la natura di queste facoltà spirituali che non sono nè operative nè ricettive. Ma posso io pretendere di rifar da capo adesso la psicologia? Mi basta, che ciascuno di voi, guardando attentamente in sè stesso, vi possa avvertire come lo spirito, immaginando, nè operi nè patisca propriamente, ma generi, ch'è una cosa diversa dal patire e dall'operare, e mezzana tra l'uno e l'altro. Provatevi di definire a voi stessi, che cosa è l'estro. Direte che sia uno stato schiettamente passivo dello spirito? o che sia una vera operazione? Nè l'un nè l'altra. Direte che rassomigli allo stato dello spirito, quando riceve una sensazione? o che allo stato dello spirito, quando muovesi ad un atto di volontà? Non a quello, e

neppure a questo. Or dite il simigliante della fantasia, la quale non è che un estro più tranquillo e permanente, come l'estro non è che l'eccitazione passeggiera della fantasia.

Si è detto, che la fantasia non opera propriamente, nè patisce, ma genera. E che è la generazione? Non altro, io credo, se non produzione d'immagini, produzione di simili. Or, sapete voi qualche altro vocabolo con cui si esprima la produzione delle immagini, la produzione de'simili? Pensateci. Quando si dice imitazione, che cosa si vuol significare con questo vocabolo? Non vi pare egli che si voglia propriamente significare la produzione de'simili e delle immagini? Sì, certo. Dunque la generazione è imitazione: dunque la vera imitazione è la generazione: dunque la fantasia è facoltà imitativa: dunque non s'ingannavano gli antichi nel definire che la bellezza fosse un'imitazione. No, certo, non erravano a dire che la bellezza sia imitazione, e che le arti belle consistano nell'imitare; ma erravano a intendere che cosa fosse imitazione. Imitare non vuol dir contraffare, far come un altro a mo'delle scimmie, torre in prestito e trasportar le parti di che che sia, in sè o in altro; ma vuol dir generare, produr fuori la propria immagine, o produrre dalla propria immagine altre immagini che si specchino nella propria. I corpi, ponderabili o non ponderabili, imitano, quando e'risplendono e risuonano: imitano, dico, sè

stessi, producendo fuori la immagine loro. La pianta imita, quando ella fiorisce, perchè nella fioritura ella genera, produce fuori la sua immagine, raddoppia sè stessa. L'anima imita, quando ella guarda, perchè nello sguardo pone e ripete sè medesima. Or similmente, lo spirito allora imita davvero, quando e' produce fuori e la sua immagine e le altre immagini specchiate nella sua. E l'imitazione così intesa, non che non argomenti servilità e povertà dello spirito, argomenta più tosto ricchezza e signoria. Tutto il tesoro e tutta la suppellettile domestica del nostro spirito riducesi ad imitazione; anzi l'imitazione, pigliata nel suo giusto sentimento, è la vera ed unica invenzione dell' uomo. Laonde la facoltà nostra veramente ed unicamente generatrice ed inventrice è l'imitativa, cioè la fantasia. Perchè s'inventi, bisogna il concorso della volontà e delle altre potenze; ma tra le concorrenti potenze la fantasia quella è che proprio genera e inventa. E tra le sue invenzioni tre sono le più illustri, e tanto simili tra loro, che si direbbero sorelle; l'invenzione delle opere di arte: l'invenzione delle matematiche: l' invenzione del linguaggio; sia che quello venga inventato di peso, ciò che fu una sola volta; sia che venga trasformato, ciò ch'è avvenuto più volte; sia che venga parzialmente accresciuto, come fanno i grandi scopritori; sia che s'impari, ciò che avviene una volta a tutti noi, quando nell'infanzia incomin-

ciamo a parlare il materno idioma; chè il primo favellare dell'uomo non si fa se non per invenzione. Sia di ciò come si voglia, mi par certo che la fantasia è l'autrice del linguaggio, e che il linguaggio è tutt'insieme una bellezza, una poesia, uno splendore, una faccia dello spirito; come può anche inferirsi dal vedere che in greco e in latino da un sol ceppo nasce tutta la famiglia de'vocaboli usati a significar la parola, la bellezza e la luce (1). Ma tronchiamo le questioni accessorie, quando il proprio subjetto de'nostri studii è così ampio, che i suoi confini posso più tosto mostrarveli da lungi, che avere speranza di condurvi a misurarli dappresso.

Il proprio ufficio della fantasia è d'imitare, come si è veduto; e l'imitare val tanto quanto generare ed inventare. Or notate come tra' vocaboli corrono i medesimi riscontri a punto, che tra le cose da loro significate. Se altri ode il greco suono della voce imitare, tosto accorgesi che quello risponde al suono onde i latini esprimono l'immaginare e la potenza immaginativa, cioè *memoria* (2). Se non avessimo già per altra via trovato la parentela dell'immaginare con l'imitare, basterebbe questa corrispondenza de'vocaboli e delle lingue per indovinarcela. Ma ci è da considerare più in là. A'latini la memoria, non solo diceva immaginativa e imitativa, ma diceva e-

(1) Φάω, φῶ, φημὶ, *dire*, oltre del καλέω e καλὸς.
(2) Μιμέομαι, *memini*, *memoria*.

ziandio inventiva, generativa, *fecondità*, in somma, *dello spirito*, come definì il Cusano (1). Vero è, che noi abbiamo oggimai ristretto l'uso del vocabolo a dinotare soltanto la presenza nello spirito delle cose passate; ma agli antichi non fu così. Ed oltre a ciò, chi consideri accuratamente, il conservar presente il passato, importa lo stesso che immaginare ed inventare. Vo'dire, che mediante la nostra dottrina della parvenza, e solo mediante questa dottrina, può comprendersi e spiegarsi come segua nello spirito il ricordare, l'immaginare, l'inventare, che sono tre nodi tuttavia insoluti nella scienza, ma che, a mio giudizio, sono un nodo solo, perciocchè sono tre forme di una cosa medesima, appartenenti a una medesima facoltà dello spirito.

Questa facoltà che ricorda, immagina e inventa, possiamo chiamarla memoria, fantasia, estro, e come altrimenti ci piace; ma ora sarà meglio di chiamarla imitativa o immaginativa, per distinguere i suoi tre gradi, o forme, co'nomi di memoria, di fantasia, di estro. L'imitativa, in quanto è memoria, riferisce il passato; in quanto fantasia, riferisce il lontano; in quanto estro, riferisce l'avvenire. È superfluo aggiugnere, che lo stato di massima eccitazione sia l'estro, e lo stato di massimo riposo, la memoria; rimanen-

(1) V. *Opera*, Basileae, ex officina Henricpetriana, p. 444, II. Vedi anche SAN BONAVENTURA, *loc. cit.*

do mezzana tra' due estremi la fantasia. Tutto ciò è chiaro di per sè. Ma considerate, che l'imitativa, in ciascuno de'suoi tre stati, importa la presenza, nello spirito, di ciò che non è presente. Or, questo è egli possibile? e come segue? Che sia possibile, l'esperienza lo dice; come segua, vel dice la dottrina della parvenza. L'immaginativa è specchialità dello spirito, cioè una parvenza creata che specchia le altre parvenze mediante la parvenza infinita. Ora, per questo rispetto niente è lontano dallo spirito, niente è passato, niente distante, niente avvenire; ma tutto è in ciascuno, e ciascuno è in tutto sempre. Di ciò che diciamo avvenire, è lontano l'atto, ma non la parvenza; la quale precede l'atto. come sapete. Di ciò che diciamo distante, è lontana la materia, il sensibile, ma non la parvenza. Finalmente, di ciò che diciamo passato, è distrutto altresì il sensibile, il materiale, ma non la parvenza, non la specie, non la forma, secondo il significato da noi già stabilito di queste parole. Se vi fosse duro a intendere, che cosa è questa forma scevra di materia, ma che conforma a sè la materia; mi proverei di spianarvelo con un luogo del poeta nel XXV del Purgatorio, dove si descrive lo stato dell'anima dopo che ella sciogliesi della carne.

La virtù formativa raggia intorno
Così e quanto nelle membra vive.

E come l'aere, quand' è ben piorno,
Per l'altrui raggio che in sè riflette,
Di diversi color si mostra adorno;
Così l'aer vicin quivi si mette
In quella forma che in lui suggella
Virtualmente l'alma che ristette.
E simigliante poi alla fiammella
Che segue il fuoco là 'vunque si muta,
Segue allo spirito sua forma novella.

Voi vedete: l'anima, secondo il poeta, ha una sua forma, che non è nè aere nè carne, ma che s'imprime nell'aere e nella carne, e che permane ancor quando si scioglie della carne e dell'aere. Or, questa forma immateriale quella è che specchiasi nella memoria, e che non è mai lontana dallo spirito, non passa, non succede mai. E questa forma è la propria sede della bellezza, è il subjetto proprio di tutte le arti belle, è il proprio termine dell'imitativa in tutti e tre i suoi gradi, di memoria, di fantasia, di estro.

LEZIONE X.

Della commozione.

Troppo cammino abbiamo noi fatto infino a qui, troppo fugacemente. E la fugacità dell'andare è stato causa forse, che non vi siate accorti in che difficili passi ci siamo trovati, e quante volte ci è bisognato di correre sopra gli abissi:

abissi, intendo, della scienza, i quali non ci è più lecito di schifare, dal giorno che l'audace mente dell'uomo vi si è condotta dappresso e li ha indicati. Non è dunque a noi una gita di sollazzo cotesta, nè una corsa da cavalieri erranti in cerca di avventure pericolose; ma necessità in parte, per la detta cagione, e in parte volontà di rinvenire i primi principii e le più profonde ragioni dell'arte che trattiamo. Imperciocchè se pochi ora, e solo forse i più addimesticati con le scienze metafisiche, intendono la gravità delle questioni che agitiamo; tutti vedrete, e fia in breve, come tali questioni facciano lume alle speciali teorie, ed alla pratica de'poeti e di tutti gli artefici. Già, a voler dire il vero, non istiamo assai lungi dall'arte pratica, e quasi potremmo porvi le mani; ma ci sarebbe forza di tornar qualche volta indietro in sulla speculazione, e allungheremmo così la fatica del viaggio. Ripigliamo, dunque, il discorso al punto testè ove fu lasciato, senza rompere il natural vincolo delle materie.

Gli studii fisici di Macedonio Melloni han dimostrato, che non ci è luce corporea che sia fredda; e uno studio accurato sopra la luce in universale, cioè la parvenza, ci dimostra, che non ci è bellezza la quale non porti seco un certo spiritual calore. Con questo io vo' dire, non solamente che la bellezza muove lo spirito che la contempli, ma che essa eziandio è in sè stessa un certo che mobile e caloroso. Considerate la

fantasia, la quale non solo è strumento a pigliar la bellezza, ma essa altresì è bellezza. La fantasia noi vedemmo che non è una facoltà schiettamente passiva, come il sentimento, nè schiettamente attiva, come la volontà, ma di una certa natura mezzana. Per chiarircene, prendiamo la fantasia nella sua forma più dispiegata e palese, cioè quando la perviene al grado di estro. L'estro, vi pare egli che sia una inerte contemplazione? o importa, insieme con la contemplazione, un vivace movimento dello spirito? Certo, par che importi contemplazione insieme e movimento. Non è veramente cotesto un movimento verso qualche termine lontano dal soggetto, ma un movimento intestino, cioè che termina nel soggetto stesso che si muove. Un meccanico il quale sia filosofo, come il Leibnitz, vi direbbe che la palla, oltre di quel moto che ella fa nell'atto ch'è lanciata dal cannone, muovesi anche quando la sta ferma, e muovesi perennemente di un moto interiore, senza del quale non sarebbe il moto di luogo a luogo. Or lo spirito altresì, oltre del suo moto palese verso un termine esteriore, il qual moto dicesi volere, ha un moto intrinseco, diverso dal volere, e senza cui il volere non sarebbe. E questo moto interno dello spirito è l'entusiasmo, la maraviglia, l'affetto. L'entusiasmo risponde all'estro, la maraviglia alla fantasia, l'affetto alla memoria. Laonde cotesti tre vocaboli significano tre diversi gradi del

movimento interiore dello spirito: de'quali gradi l'infimo, ossia l'affetto, vuolsi più accuratamente guardare, come quello ch'è fondamento degli altri e uno stato quasi permanente dello spirito.

Dell'affetto già fu discorso, quando si trattò l'eloquenza; ma una più sottil ricerca fu rimessa a quando avremmo trattato la poesia; non essendoci allora paruto necessario nè opportuno di correggere il comune uso del favellare (comune sì al volgo e sì a'filosofi), il quale confonde e scompiglia tutta questa materia in una maniera stranissima. A me ecco in che modo pajono da distinguere e da ordinare i diversi movimenti interni dell'uomo. Ci è l'appetito, con cui la parte sensitiva muovesi verso il sensibile. Ci è la passione, ch'è un moto della parte superiore dello spirito, ma non nasce da lei, anzi è patito da lei, in quanto che le viene impresso dalla sensitiva. Ci è il volere, ch'è moto dello spirito verso il bene, ed è il vero atto spirituale. Finalmente ci è l'affetto, ch'è moto dello spirito, ma non verso qualche termine, anzi più tosto moto in un termine, cioè movimento nel bello. Non parlo dell'amore; perchè l'amore non è movimento semplice, ma composto, composto di volere ed affetto, risultante dall'atto verso il bene e dal moto nel bello. Ciò dico del vero amore, ossia di quell'amore che l'Evangelo ha insegnato al mondo, e definitolo col nome di carità, mediante il qual nome si può distinguere dall'appetito, dalla pas-

sione, dall'affetto e dal volere, co'quali si confonde assai spesso. Ma non ci discostiamo dall'affetto. Secondo che si è definito, voi comprendete che l'affetto, come che sia un moto, è pure un riposo; conciossiachè per l'affetto lo spirito, sebbene si muove, non si muove però verso qualche cosa, ma più tosto si muove in una cosa, cioè nella bellezza, e non esce di sè. Quasi vorrei paragonare questo moto dello spirito nella bellezza al moto del nostro corpo negli spazii del firmamento: dico a quel moto col quale, anche quando stiamo fermi, ci moviamo intorno all'asse della terra, e con tutta la terra intorno al sole, e con tutto il sole e i seguaci pianeti intorno al centro de' cieli. E notate che in questo moto, non solo noi siamo portati, ma andiamo; conciossiachè anco la materia del nostro corpo concorra al centro della materia pesante. Così nell'affetto lo spirito è quieto, ma non inerte, va ed è mosso, nè però esce di sè o muta sito. Brevemente l'affetto è movimento dell'uomo, non come individuo, ma come specie; sì che può dirsi che sia l'appetito o la volontà della specie umana. Come dicemmo che per la fantasia tutto è in tutto, in quanto che la fantasia è parvenza dove si specchiano tutte le parvenze; così diciamo che per l'affetto tutto il genere umano è in ciascuno individuo umano, in quanto l'affetto di ciascun uomo è l'eco dove si ripercuotono gli affetti di tutto il nostro genere. E sapete perchè l'affetto è un'eco? Per la mede-

sima ragione che la fantasia è uno specchio. La fantasia è specchio, perchè in lei risplende la divina luce. Eco è l'affetto, perchè in esso risuona la parola divina. A dirla in altra guisa, l'affetto è il moto onde Iddio tira il genere umano; sì che è dell'uomo, ma parte da Dio.

Se mi fosse lecito di guidarvi un poco più oltre in questa ricerca, voi vedreste quante questioni nobilissime, e importanti in ogni parte dell'umano sapere, si rannodano con la materia che trattiamo. Ma noi siamo legati al nostro argomento, e ci stringe il dovere di chiarirlo al possibile. Facciamoci, dunque, un poco più addentro nella misteriosa vita dello spirito. Questo moto dell'anima, il quale chiamiamo affetto, è egli un vero moto? o può egli chiamarsi veramente un moto quello stato dell'anima il quale somiglia così al moto come alla quiete? A volere considerar sottilmente e parlar con rigore, e' non pare che cotesto sia moto nè quiete. E che è egli dunque? Vediamo. Una cosa che stia sospesa, vi par che riposi? — No. — Vi par che si muova? — No. — La sospensione, dunque, di che che sia, in qual si voglia mezzo, non è nè movimento nè riposo? — Non pare. — Ma partecipa forse del movimento e del riposo? — Così pare. — Sospensione, dunque, diremo che sia l'affetto, sospensione dello spirito nella bellezza. Più mi fermo in questa conclusione, e più vera mi riesce. Ditemi: che cosa è l'incanto? Non l'incanto nel

senso delle fattucchiere, ma nel senso ordinario della gente savia. L'incanto non è agitazione, nè inerzia, ma sospension di animo, pare a me. Or, di che si dice che l'uomo rimane incantato se non della bellezza? Procediamo più oltre. L'entusiasmo, è quiete o movimento?—Nè l'uno nè l'altro, ma sospensione più tosto.—E quando nasce l'entusiasmo nello spirito umano?—Quando una eccessiva bellezza gli si affaccia innanzi. — E che significa propriamente cotesto vocabolo nella lingua a cui appartiene? Significa, non l'*esser pieno di Dio*, come volgarmente si dice, ma l'*essere in Dio*. Dio, come sapete, è la fontale bellezza; e perciò l'entusiamo è proprio dello spirito che si trovi immerso nella fonte stessa, nella fonte infinita di ogni bellezza. Laonde, allora che lo spirito non contempla una eccessiva bellezza, ma una tenue bellezza, cioè la bellezza derivata, non chiamasi entusiasmo, ma più tosto maraviglia, la quale è attenuato entusiasmo, e stato dell'anima più simile al tepore che all'ardore.

Questo cotale stato dello spirito che dicesi maraviglia, fermiamoci un tratto a considerarlo; perchè se ne chiarirà forse un poco il mio pensiero. La maraviglia, è una sensazione?—Non, certo. — È una cognizione? — Neppure. — È un giudizio o stima di che che sia? —Non è. — È una fuga dell' animo? — No. — È un moto di seguimento? — No. — È diletto? —Può ac-

compagnarsi col diletto, ma non è diletto propriamente. — È amore? — Non manca nell'amore, ma amore non è. E non è nè anco quell'impressione che in noi è causata dal nuovo e dallo strano; perciocchè la sperimentiamo talvolta anche per ispettacoli consueti e preveduti, e spesso non la sperimentiamo per ispettacoli rarissimi e inaspettati. Dunque la maraviglia è uno stato dell'anima diverso da ogni altro, irreducibile così all' azione come all' inerzia, estraneo tanto alla volontà quanto all'intelletto, puro da ogni contagione di piacer sensibile, non causato, almeno dirittamente, nè dal vero nè dal buono. Tutto ciò non è la maraviglia; ma che diremo dunque che ella è? Diremo, ch'è uno stato di sospensione dello spirito; che appartiene propriamente alla fantasia; che nasce unicamente dallo spettacolo della bellezza; tanto che se alla incrollabile fermezza della scienza convenisse di porre il fondamento nello spirito e cominciare dall'effetto che fa nello spirito l'oggetto, io non dubiterei di definire che *la bellezza è ciò che si ammira.*

Affermando che lo stato dello spirito verso la bellezza è di sospensione, abbiamo spianato, sì, il nostro concetto, ma non aggiunto nulla a ciò che affermammo da principio intorno alla relazione dello spirito verso la bellezza, quando ci venne detto, che lo spirito comunica immediatamente con la bellezza, e che mediante la bel-

lezza ritorna al vero e va al bene; conciossiachè il punto medio o neutro, se posso così dire, tra il moto dell' andare e il moto del ritornare sia propriamente la sospensione. E conciossiachè la sospensione dello spirito nella bellezza sia la maraviglia, come si è veduto; non è irragionevole quell'antica e volgare sentenza, che la maraviglia partorisce il sapere: purchè con questo s'intenda, che mediante la bellezza l'uomo scorge la verità, cioè, che egli scorge la sostanza nella parvenza. Ciò è tanto vero, quanto è vero storicamente, che ne' singoli uomini prima destasi la facoltà poetica e poi la scientifica, e che nelle società umane prima nasce la poesia e poi la scienza. E non solamente la scienza, ma la civiltà eziandio, per quella parte che può attribuirsi al concorso dell'uomo, tien dietro alla poesia, e nasce per eccitazione di lei. Questi fatti sono certi, e non si possono altrimenti spiegare, se non pigliando la bellezza nel modo che noi facciamo, e ponendo che l'effetto della bellezza nello spirito sia quello che diciamo. E nel modo medesimo e per le medesime ragioni può unicamente spiegarsi un fatto, notato dalla perspicacia del Kant, e poi ricantato da tutti gli altri che dopo lui hanno discorso della bellezza, ma non inteso nè dichiarato, che io sappia, da alcuno. Il fatto è questo; che lo spettacolo della bellezza non risveglia nello spirito il desio del possesso. Facciamo un po' a intenderci. Questo

cuor nostro, così voglioso, desidera certamente di possedere le cose belle, ma la bellezza non già; nè ella, in quanto è bellezza, ci riesce meno grata, se le cose in cui risplende non le possediamo. Se allo spettacolo di lei avvertite nell' animo qualche altro movimento, tenete per fermo, che non è originato da lei, ma o dal bene di cui ella è via; e in questo caso il vostro movimento è amor puro: o dall'utile che sperate di ritrarne, o dalla materia sensibile in cui ella riluce; e in questi due casi il vostro movimento è appetito vile e passione ignobile, alienissimi dall'affetto della bellezza. Or, la ragione per cui lo spettacolo della bellezza non desta desio di possesso, è la propria natura di lei, come noi la pensiamo, e l'effetto che ella fa di sollevare e sospendere in sè stessa lo spirito, senza spinte, senza tiramenti, senza agitazione.

Questo accurato esame degli effetti della bellezza nello spirito, ci riconduce all'importante conclusione che abbiamo annunziato di sopra; cioè, che l'affetto, il verace affetto, non tanto sia proprio dell'uomo individuo, quanto del genere umano. Risvegliasi l'affetto nell'uomo individuo, ma non per causa individuale, nè per cosa che tocchi lui come individuo. Ciò che riguarda me, il mio piacere o il mio dolore, la mia conservazione o distruzione, il mio bene o male, il proprio esser mio, in somma, non muove in me stesso l'affetto, ma l'appetito o la passione o il vole-

re. Per contrario, ciò che destasi in me per il bene e per il male de'miei simili, quello è affetto: purchè, notate, lo spettacolo del bene e del male de'miei simili non sia occassione o tentazione, come dicesi, di qualche moto individuale, cioè che riguardi me stesso; chè in questo caso non è affetto il mio, ma appetito o passione. Per l'affetto il genere umano fa come il coro, che si muove e canta uniformemente, secondo la misura e l'intonazione che dà il corifeo. Gli appetiti e le passioni sono contrattempi. Le mosse che l'uomo fa con la voce e con la persona, in accordo alle mosse di tutti gli altri e in conformità de'cenni del corifeo, quelle sono l'affetto. Laonde l'affetto è il vincolo spirituale del genere umano; anzi l'affetto quello è che fa di molti uomini un sol genere umano, o mostra che i molti uomini sono un genere, o nasce dall'essere i molti uomini un genere solo. Si scelga qual piace più delle tre spiegazioni, purchè ci accordiamo intorno a questo, che l'affetto non è un fatto separato, slegato, solitario dello spirito di ciascuno, ma comune, concertato e, dirò quasi, corale. Perciò io lo chiamerei *commozione;* e stringerei l'uso di questo vocabolo a designare solamente questo fatto, affinchè il vocabolo stesso dinoti, che nell'affetto l'uomo non si muove, ma si commuove, cioè si muove al pari con tutti i suoi simili, e si muove per effetto del movi-

mento universale. L'affetto, in somma, sarebbe la voce o il passo di ciascun corista, in conformità de' passi e delle voci di tutti i compagni del coro. E chi è, direte voi, il guidatore di questo coro? Chi può essere, io rispondo, se non Iddio? L'affetto, dunque, è la rispondenza naturale e spontanea dello spirito umano a' cenni divini, o, vogliamo dire, è la risonanza della voce divina nell'eco dello spirito umano; come la fantasia è la riflessione della luce divina nello specchio dello spirito umano.

Lascio alla solitaria meditazione di ciascuno, che si profondi, se egli sa, in queste misteriose congiunzioni dell'uomo con la sua specie e della specie con Dio. A me conviene tenere altro cammino, per appressarmi allo scopo ultimo delle nostre ricerche. L'affetto, dunque, o la commozione che si dica, scaturisce dal più profondo della nostra natura, discuopre quello che in noi è più intimo, esprime l'umanità nostra, ossia ciò che ci fa uomini. E questo vuol dire, che la commozione è parvenza: parvenza, dico, non figura o immagine; chè ogni figura è parvenza, e non ogni parvenza è figura. Ed è parvenza la commozione, perchè nella commozione pare l'impressione di Dio sopra la natura umana, e pare l'unità della specie umana. Sì, nell'affetto si palesa chiaramente l'unità di nostra specie, unità vittoriosa nel tempo e nello spazio, come

quella che raccoglie la dispersione de' punti in qual si voglia lontananza di terra, e la fuga degl'istanti in qual si voglia lunghezza de'secoli. Per l'affetto avviene, che le miserie de' negri, tenuti schiavi nell' opposto emisfero, ci toccano come le miserie degl'infelici, non schiavi ma abbandonati nella loro infelicità, i quali incontriamo ogni dì su'nostri passi. Per l'affetto avviene, che a' casi di Ester o d'Ifigenia ci commoviamo, come se accadessero oggi, sotto a' nostri occhi, in persone congiunte e care. Non è effetto d'inganno, non illusione che ci fa lagrimare e fremere e gioire alla lettura de' poemi e delle storie; ma effetto necessario di nostra natura, e di quella unità di nostro genere la quale non è alterata da alcuna distanza di secoli nè di paesi. La commozione, in somma, va del pari con la fantasia o memoria, che non ha confini di spazio nè di tempo, e aduna il lontano e il vicino, il passato e l'avvenire, nell'indivisibile presente.

Nè in ciò solamente manifestasi la corrispondenza della commozione con la fantasia. Le cause che eccitano la fantasia, quelle medesime eccitano la commozione; anzi la commozione e la fantasia si eccitano scambievolmente. Mi è rimaso nella memoria scolpito, infino dalla prima lettura, un luogo affettuoso dello Schiller, dove toccasi poeticamente di questa naturale corrispondenza della fantasia alla commozione. È

Massimino Piccolomini il quale esala l'animo suo con queste parole:

. . . . . V'ha nelle fole
Della mia fanciullezza una dottrina
Qual non trovo nel Ver, nel Vero istesso,
Maestro della vita. All'amorosa
Anima non risponde altro che il mondo
De' prodigi . . . .
Il mondo favoloso è la verace
Patria dell'amore (1)

Qui per amore intendete l'affetto, il quale senza dubbio è gran parte dell'amore. Il mondo poi favoloso, il mondo de'prodigi, il mondo più ampio che non sia la verità, è il mondo fantastico, il mondo poetico, la bellezza. E cotesto mondo ben si chiama patria dell'amore; conciossiachè la fantasia è quasi il contenente dell'affetto, e l'affetto è il contenuto della fantasia. Nè mancano altre pruove della loro reciprocanza. Quando una bella musica ne ha commossi, mille fantasie leggiadre danzano nel nostro spirito; e quando siamo signoreggiati da qualche nobile fantasia, l'animo si commuove sì fattamente, che è costretto di sfogarsene col canto. Che più? Senza una certa commozione lo spirito è sordo e cieco ad ogni bellezza; sì che la commozione

(1) V. il Wallenstein, II parte, at. III, sc. IV.

non solo ha sede nella bellezza, ma è strumento a veder la bellezza, in quella stessa maniera che dicemmo della fantasia. Nè questo è tutto. Quando concepiamo affetto ad alcuno, noi lo imitiamo: nè mai imitiamo veramente alcuno, se non siamo in qualche modo compresi di affetto per lui: tanto sono affini tra loro l'immagine e l'affetto. Anzi la vera imitazione, quale fu già da noi definita, o è affetto o confondesi almeno con l'affetto. Se vuolsi porre differenza tra l'un fatto e l'altro, non si può porne altra se non questa al più; che la commozione è l'eco dell'affetto altrui, e l'imitazione è lo specchiamento dell'immagine altrui. Ma, è egli poi da mettere vera differenza tra affetto ed immagine? Non credo, a voler guardare nel fondo delle cose. Come la figura geometrica si contrae nella formola algebrica, e la formola algebrica dilatasi nella figura geometrica, così l'immagine è affetto dilatato, e l'affetto è immagine contratta.

LEZIONE XI.

Si continua della fantasia e della commozione.

Se la fantasia e la commozione sono, non solamente bellezza dello spirito, ma eziandio facoltà onde lo spirito apprende la bellezza; e' pare doversene concludere, che non solamente la bellezza sia cosa comunale più che non si cre-

de, ma che eziandio tutti gli uomini sieno in egual modo capaci di apprenderla, e nati in certa guisa poeti. E la conclusione non sarebbe onninamente falsa; chè tutto è potenzialmente bello, e tutti abbiamo nella natura e rechiamo dalla natura il seme della poesia. Ma il seme non si dischiude sempre, nè in tutti, per molte cagioni; e da ciò procede che raro sia lo spettacolo della bellezza nel mondo, e rarissima la facoltà poetica tra gli uomini. Per intenderci bene, ponete mente al più semplice de' musicali strumenti, com'è la campana, quando ella suona. Se voi la toccate della mano, o toccala un lembo appena delle vesti, tosto ella si assorda, e la sua voce, se non si spegne, ne diviene rauca. Similmente, se tra l'objetto e lo specchio si solleva nebbia o polverio, l'immagine o si occulta affatto o s'illanguidisce o si guasta. E tanto più e tanto peggio avviene ciò, quanto più interno è l'impedimento; come sarebbe se fosse impuro il cristallo dello specchio, e impuro il metallo della campana, sì che ineguali ne riuscissero le linee superficiali dello specchio, e angolose le curve della campana. Oh! che immagini leggiadre e che dolci suoni voi vedete e udite in un tale specchio e da una tal campana! Or, sappiate, nel modo medesimo e per le medesime cagioni accade, che sovente lo spirito umano o quasi non renda suono, o renda, dirò così, un cattivo suono, e o quasi non gitti luce, o gitti una cattiva

luce, cioè abbia o debole o falsa la commozione e la fantasia. Fantasia debole e falsa è la fantasia impura; commozione debole e falsa è la commozione impura. Intendo per impurità la confusione ed il miscuglio; e dico, che quando le immagini sono miste di sensazione e confuse nella materia, allora la fantasia è impura; e quando l'affetto è misto e confuso con gli appetiti, allora è impura la commozione. E impurità, nel caso nostro, vuol dire bruttezza; imperocchè la bellezza (intendo della bellezza derivata), che altro è mai, se non parvenza netta e sciolta da estranea mistura? Sovvengavi, che se la parvenza è anco nella materia, o della materia, non però è materiale nè sensibile; e che quando ella aggiusta a sè e in sè la materia, allora ha luogo la bellezza corporea; e quando, per contrario, ella è inviluppata e soffocata dalla materia, allora il corporeo è brutto, o certo non ha bellezza. Or tanto è a dire avviluppamento, quanto confusione e miscuglio; e tanto è a dire confusione e miscuglio o impurità, in somma, quanto bruttezza. Laonde, se si potesse dire che ci ha una bruttezza assoluta, e se quella bruttezza si potesse definire, io non dubiterei di dire e definire che la bruttezza assoluta sia il caos, cioè la massima confusione.

Tornando alla fantasia in quanto è una delle facoltà dello spirito; dalle cose dette risulta chiaramente, che ella è fiacca e viziosa, cioè infe-

conda e impoetica, quando non sia bene disimpedita dalla sensitiva, e non pura abbastanza da ogni inviluppo materiale e sensibile: tanto è falsa, o tanto almeno a noi par falsa l'opinion comune de'filosofi, che fosse la fantasia originata dalla sensitiva, e l'immagine fosse quasi il distillato della sensazione. Questa è l'opinion comune de'filosofi; ma io so che certi uomini i quali ebbero potentissima la fantasia, e che però poterono esser meglio informati de'fatti di casa loro, io so, dico, che quelli ragionarono della facoltà immaginativa in maniera conforme più a quello che noi pensiamo, che alla opinione volgare. Dello Shakespeare lessi già, sebbene non mi sovvenga il dove, questi quattro versi, che notai:

Come la fantasia la forma evoca
Di sconosciuto oggetto, ecco la penna
Del poeta gli presta e corpo e nome,
E il luogo assegna dell'aerea imago.

Qui il fatto è chiaro. Alla fantasia è dato di ritrovar le *forme;* e forme non apprese per via di senso, perchè appartengono *a sconosciuto oggetto*. Trovate già le forme, allora, come col soccorso dell'intelletto si dà loro un nome, così pure si dà loro un *corpo:* il che è lavoro subordinato, da paragonar quasi all'opera del manovale verso l'architetto, e che fassi col soccorso della sensitiva, a cui spetta di apprendere il corporeo. Que-

sto torna a ciò che noi altrove dicemmo, aggiustarsi nell'immagine e conformarvisi il corporeo e il sensibile, anzi che esser l'immagine non altro che cosa corporea e sensibile. Ma colui che meglio sentì della fantasia, e che la sceverò meglio dalla sensitiva, fu Dante. Ecco che, nel XVII del Purgatorio, egli maravigliato quasi di un gagliardo rapimento della sua fantasia, si ferma un tratto, si guarda addentro nel proprio spirito, e così interroga la sua stessa fantasia, anzi la fantasia di ogni uomo, la fantasia in universale:

O immaginativa che ne rube
Talvolta sì di fuor, ch'uom non s'accorge,
Perchè d'intorno suonin mille tube;
Chi muove te, se il senso non ti porge?

È palese, come vedete, che il poeta, non pure distingue nettamente l'immaginativa dal senso, ma scorge, in certi straordinarii movimenti dello spirito, dissidio tra l'uno e l'altra, o certo non vi scorge nessun ligame di affinità. Ora udite come il poeta, rispondendo a sè stesso ne'due versi seguenti, accenna proprio alla nostra dottrina sopra l'origine e la natura della fantasia, con queste parole:

Muoveti lume, che nel ciel s'informa,
Per sè, o per voler che giù lo scorge.

È proprio la nostra celeste luce, ossia la bellez-

za, quella il cui spettacolo fa l'immaginativa umana, secondo la sentenza dantesca. E notate, che l'Alighieri distingue due operazioni della celeste luce sopra il nostro spirito: cioè, una *per sè*, ossia naturale; e l'altra per *voler* divino, ossia soprannaturale. Il che è verissimo ed importantissimo a sapere; imperciocchè il poeta, ossia il privilegiato contemplatore della bellezza, somiglia in qualche maniera al privilegiato contemplatore del futuro, ossia al profeta. Nella medesima luce divina s'immergono la fantasia del profeta e la fantasia del poeta, ma con questa differenza: che il poeta vi mira tanto quanto è concesso alla natura, e così come la naturale infermità comporta; laddove il profeta, per ispeciale ajuto divino, vi mira più addentro e più lungi e più chiaramente che la natura non consenta a qual si voglia suo prediletto figliuolo.

Quello che si va dicendo della fantasia, quel medesimo, com'è ragionevole, va detto della commozione; cioè, che l'affetto tanto è bello, tanto è capace di bellezza, tanto poetico, quanto è semplice affetto, affetto quale fu da noi descritto, affetto purgato da ogni mistura di passione e di concupiscenza e di sensuale appetito. Tutti gli uomini, come sapete, nasciamo affettuosi; perchè l'affetto è l'umanità di ciascuno, l'intimità dell'uomo, il vincolo, anzi l'unità interiore e permanente della specie umana, l'impressione divina negli uomini, o, meglio, il ra-

pimento di tutta insieme la nostra specie in Dio. Ora, e perchè non siamo tutti gli uomini egualmente atti alla bellezza ed alle arti? La differenza tra uomo ed uomo verso le arti nasce unicamente da questo, che in uno l'affetto è purgato dagli appetiti, e in un altro è avvolto con quelli. Adesso già parlo dell'arte e non della vita; imperciocchè può avvenire, ed avviene, che uno il quale abbia puro e potente l'affetto, nondimeno viva schiavo degli appetiti, ed un altro che sia forte nojato dagli appetiti, nondimeno viva secondo l'affetto, virtuosamente. Che che sia di ciò, egli è certo che il solo affetto è bellezza e poesia, e che l'appetito è brutto ed impoetico. Queste vostre sono distinzioni sottili, dirà alcuno: ma l'esperienza dimostra, che anche la passione, quella passione che voi distinguete dall'affetto; se venga vivamente rappresentata, alletta. Alletta, io il so; ma che si può inferire da questo? Colui che ci fa l'objezione, parli chiaro, dica tutto il suo pensiero, dica senza vergogna, e confessi che, non che la passione, anco la concupiscenza, l'ignuda concupiscenza, vivamente rappresentata, alletta e diletta. Ma che segue da ciò? La bellezza e l'arte allettano e dilettano: ma è forse questa la loro propria natura? questo il loro fine? Oibò. Ci ha de' mestieri infami, che non oso di chiamare co' lor nomi, i quali consistono nell'allettare e nel dilettare, e a questo fine mirano. Or, si vorrebbero le sante

arti del bello prostituire in tal modo, da metterle al paro e quasi in gara con que' mestieri? Egli è vero che si chiamano poeti e artefici, solo perchè scrivono o dipingono, anche alcuni di coloro che professano un mestiere infame; ma sono quelli poeti veri e artefici? sono quelle veramente poesie ed opere di arte? No, al tutto. Non istà nell'attrattivo, non istà nel piacere la poesia nè l'arte, ma nella bellezza, la quale non è piacere nè attrattivo, avvegnachè attragga potentemente gli animi e piaccia. Perciò è una falsa norma quella che misura il pregio delle opere di arte dal piacere che elle arrecano e dall'attrattivo che portano seco. A me par vero più tosto il contrario, cioè, che tanto meno ha di bellezza e di poesia un'opera qual si voglia, quanto più ella cerca di allettare e dilettare. Omero, Pindaro, Eschilo, Sofocle mi pajono tali nelle opere loro, che non curino punto di allettare; e chi li conosce davvero, intende quello che io dico. Per contrario, da Euripide infino a Longo sofista io noto una crescente smania di lusingare e di piacere. Or, dove sta la vera poesia? in que' primi, o ne' più recenti? E l'arte greca nelle mani di chi si corruppe? Non credo che la risposta sia dubbia. E il medesimo può vedersi delle altre arti. Giotto, il beato Angelico, Lionardo, Raffaello ritrassero nelle loro tele una bellezza maravigliosa e celeste, ma non vezzosa, non lusinghiera, non allettatrice, qual'è quella di cui si comincia a

vedere i primi germi fin ne' contemporanei di Michelangelo, e che poi trionfò con la total corruzione della pittura ne' due secoli seguenti. E l'architettura e la scultura sostennero, mi pare, la medesima fortuna ne' medesimi spazi di tempo: fortuna alla quale io sospetto che oggi soggiaccia la musica. Io non so, e non m'intendo di musica tanto, che io osi di darne giudizio; ma e' mi sembra che ella oggidì troppo cerchi di piacere, che ella imiti più la passione che l'affetto, che penda nel sensuale, che infine si corrompa, e si corrompa di quello stesso morbo di cui è corrotta la poesia nelle opere del Byron e del Goethe. Ma non si preoccupi la materia delle future lezioni.

Mi ricordo che il Gioberti, nel *Discorso del bello*, cerca di spiegare donde nasca che a molti, massimamente se giovani, pajono belli certi libri mediocri ed anche brutti, romanzi la più parte e drammi. Egli crede che avvenga, *perchè le passioni e le avventure mal colorite, e quasi morte per poco ingegno dello scrittore, si ravvivano e raffazzonano nella mente de' lettori* (1). Ciò mi par falso, non solamente perchè fa della bellezza una visione dell'uomo senza fondamento reale (ch'è il peccato di quella dottrina, che che ne dica l'autore); ma eziandio perchè il fatto non è giustamente osservato. Al giovane, e all'uo-

(1) V. capit. III.

mo grossolano, non pajono belli i brutti romanzi e drammi, ma piacciono; e piacciono, non perchè sieno belli o commoventi, ma perchè tentano. Un poeta d'ingegno onesto e disdegnoso notò un simile fatto, e lo spiegò con maggiore perspicacia. *La folla*, e' dice, *corre a' giocolatori, e ride, si svaga, trae stimoli da quegli uomini immodesti, da quelle donne che saltano sciolte e seminude; ma chi sente sè negli altri e gli altri in sè, s'adira e si vergogna di vedere là l'umana carne alla berlina per pochi soldi, strascinata nel fango per isfamarsi. I più partono ubbriachi* (1). Il poeta onesto e sdegnoso, voi vedete, chiama ubbriachezza quella che noi diciamo tentazione; ma certo nè la tentazione nè l'ubbriachezza sono commozione. La commozione, come fu dichiarato, è l'eco dell'affetto altrui; sì che io e colui del quale mi commuovo, siamo in verità mossi di un medesimo affetto, di un medesimo, dico, e non di un simile: come la voce dell'eco non è una voce simile, ma la stessa voce a punto che cagiona l'eco. Per contrario, gli appetiti e le passioni sono sempre moti singolari, non possibili a comunicarsi, cioè ad essere comuni a molti nella loro unità, anzi potenti solo a scomunicare e scindere gli uomini tra loro. L'altrui passione accende in me una simile passione, e l'altrui appetito stuzzica in me un simile appetito; e pos-

(1) V. *Epistolario di* Giuseppe Giusti; II, 61.

sono le passioni e gli appetiti di entrambi noi tendere al medesimo oggetto: ma la mia passione non è la tua stessa, nè il mio è il tuo stesso appetito; sì che rivali siamo anzi che compagni. Questo è la tentazione, cioè cosa non solo diversa, ma contraria dalla commozione. Or que' tali romanzi e drammi, anzi che commuovere, tentano; e perchè tentano, piacciono, lusingando la concupiscenza la quale è la bestialità dell'uomo, come l'affetto abbiamo detto ch'è l'umanità. Oh! quante riputazioni cadono, e quanti nomi van cancellati dal novero de' poeti, se giudichiamo delle opere loro conformemente a questa distinzione del commuovere e del tentare!

Mi è di tanto rilievo questa distinzione, che al tutto vorrei vedervela scolpita nella mente. Già sapete, che per noi l'affetto è bellezza, è attitudine a veder la bellezza, ed è effetto di bellezza. Ciò vuol dire, che l'immagine bella partorisce l'affetto, come l'affetto partorisce l'immagine bella, e che sono l'uno e l'altra indivisibili tra loro, e quasi due aspetti in una medesima natura. E' basta, dunque, notare qual'è il proprio effetto che si genera nello spirito da una bella immagine, per sapere quello che sia l'affetto. La difficoltà consiste in questo, che conciossiachè spesso la bella immagine non sia semplice immagine, conseguentemente l'effetto che se ne genera nello spirito, non è semplice effetto di bellezza. Ma, usando perspicacia, la difficoltà si

vince. Prendiamo, per un esempio, i versi di Saffo, conservati e lodati di sublimità da Longino, ne' quali la poetessa descrive quello che le incoglieva alla vicinanza di un bel volto. Palpito, oscuramento degli occhi, stringimento delle fauci, fuoco che le correva per tutta la persona, tintinnio nelle orecchie, tremito, pallore, sudor freddo, deliquio, poco men che morte (1). È affetto cotesto ed effetto di bellezza? No, io dico; ma è passione, furore, scomposto appetito, agitazione più bestiale che umana, o almeno tanto umana quanto bestiale, causata in parte forse dalla bellezza, ma in parte ancora da interno delirio e rabbia di sensi. E il medesimo dico dell'imitazione che ne fa Catullo nella LI a Lesbia, e il Racine nella *Fedra*, dove la misera moglie di Teseo racconta come la vista d'Ippolito la ferì (2). Per contrario, a me sempre è paruto che il vero affetto, il semplice effetto della bellezza, sia stato convenevolmente descritto da Omero in uno de' più maravigliosi luoghi dell' Iliade. Elena vuol vedere de' suoi propri occhi il combattimento di Menelao con Alessandro; esce delle sue camere, vestita di candidi veli; non sola, ma accompagnata da due ancelle; una lagrima le scorre giù pel viso; giugne fino alle porte Scee, dove siedono Priamo e i più vecchi de' Trojani, divenuti omai impotenti alle armi, ma tanto più

(1) V. *De sublimit.* X.
(2) V. At. I, sc. III.

abili a giovare di loro consigli il re. Costoro, come vedono venire Elena alla volta loro, si parlano insieme e si dicono sottovoce queste parole: Non è indegno, che i Trojani e i Greci patiscano tanti mali e sì lunghi per questa donna: al tutto ella è simigliante nel volto alle immortali Dee: ma pur, così bella, se ne torni alle navi de'suoi (1). La bellezza di Elena, così descritta, noi ce la rappresentiamo tanta, quanta se ne può raccogliere in cosa mortale, e ne concepiamo tanto di maraviglia e di affetto, quanto i vecchi consiglieri di Priamo; disposti nondimeno ad allontanarla da noi, non inquieti del possesso, non agitati, senza passione, in somma, e senza alcun movimento di appetiti. Questo è il vero e semplice effetto della bellezza. E questo effetto fu anche dal Petrarca insuperabilmente espresso, così austero e semplice com'esso è, nella celebre canzone *Chiare e fresche e dolci acque*. Nella quarta strofe, *Da' be' rami scendea*, si descrive la più bella immagine che sia forse caduta mai in fantasia di uomo; e nella seguente si descrive l'effetto di quell'immagine nello spirito del poeta, con queste parole:

Quante volte diss' io
Allor, pien di spavento:
Costei per fermo nacque in paradiso!

(1) V. *Il* III, 140 e segg.

Certo, se l'effetto che fa nello spirito lo spettacolo di una bellezza stragrande, somiglia ad alcuna delle passioni; alla passione dello spavento meglio che ad ogni altra si può dir che somigli. Ma, a dir vero, si chiama spavento, perchè manca un vocabolo più proprio a significare quella sospension di animo la quale noi dicemmo causata dalla bellezza. La parola spavento qui serve ad escludere ogni specie di appetito e di desio dagli effetti della bellezza; serve a dimostrare, che l'animo non si muove a voler conseguire il possesso della bellezza in quanto è bellezza; serve a dinotare, che lo spirito apprende la bellezza siccome cosa che appartiene ad un mondo diverso dal presente; serve finalmente a farci intendere, come la bellezza ci solleva in ispirito ad una patria migliore che non è questa: il che viene espressamente notato dal poeta poco appresso, in quel verso,

Credendo esser in ciel, non là dov' era.

Tale è l'effetto della bellezza; e tale effetto della bellezza è bello, è fonte di poesia, è poesia, è consentito a'poeti e agli altri artefici ch' e' lo rappresentino, ciascuno secondo i modi dell'arte sua. Io veggo la facile objezione che sorgerà nella mente di molti contro la nostra conclusione. Diranno, che io voglio ridur la poesia ad una cosa ghiacciata e insipida. Diranno, che i poeti gran-

dissimi e i poemi bellissimi non isdegnano la rappresentazione, non che delle passioni più tempestose, anche degli appetiti ciechi e disordinati. Or, sappiate, la risposta è facile, quanto l'objezione: facile, dico, secondo la nostra teoria del bello, ma impossibile forse a' seguaci di altre teorie. Noi risponderemo, domandando a' nostri contradittori: In que' poemi bellissimi che voi dite, si rappresentano le passioni e gli appetiti? ovvero l'immagine riflessa e quasi l'eco delle passioni e degli appetiti? Vi rammenti ciò che dicemmo un' altra volta, che come certe rozze figure s'ingentiliscono nello specchio, così le parvenze in generale si raggentiliscono, si rischiarano, si rabbellano nella fantasia dell'uomo. Or similmente avviene degli appetiti e delle passioni, che specchiandosi e riverberando nell'affetto, si trasmutano. L'affetto, voi lo sapete già, è un'eco; e quando il suono della passione o dell'appetito non mi giugne all'orecchio dirittamente dalla sua ignobile origine, ma vienmi rimandato dall' eco dell' affetto, allora esso ha perduto già il brutto, il sordo, il dissonante, il sensuale di sua natura; ossia non è più appetito e passione, ma affetto. Nè vi faccia maraviglia questa trasformazione; chè ce ne ha altri esempi assai. Così, la cognizione del male non è male, anzi è bene; e la pietà delle colpe in cui altri è caduto, non è colpa, ma virtù; e la reminiscenza de' dolori non è dolore, ma diletto. E per-

chè la reminiscenza de'dolori non è dolore? La cagione è, che il dolore nella fantasia (non vi esca di mente che la memoria è fantasia) si trasmuta. E perchè la pietà delle colpe altrui non è colpa? Perchè la pietà è affetto, e nell'affetto anche la colpa cambia natura. In que'bellissimi poemi, adunque, non è rappresentata la passione, non l'appetito, niente, in somma, di sensuale, ma l'eco della passione e dell'appetito, cioè l'affetto, che non è moto sensuale. E quanto più potente è l'affetto di un uomo, più potente, dico, a trasmutare in sua natura le passioni e gli appetiti, tanto più quell'uomo è nato alla poesia. Laonde anco per questa considerazione Dante suol parere a me il più gran poeta del mondo; conciossiachè niun altro al mondo ha ritratto tanta bruttezza di passioni e di appetiti, e niun altro è riuscito come lui a trasmutare quella bruttezza in bellezza, trasmutando quegli appetiti e quelle passioni in affetti. Appresso a Dante, per questa dote, mi pajono da collocare il Milton e, fra'drammatici, Eschilo e lo Shakespeare. Costoro sopra sozze colpe e atroci delitti passano come i raggi del sole sopra le brutture della terra; e se volete misurare il loro pregio mediante il paragone de'contrarii, confrontateli col Boccaccio, col Byron, col Goethe, e con altri moderni meno famosi, infino a' quali non discende la nostra parola.

Neppur, dunque, è vero ch'io voglia ridurre

la poesia in una forma senza calore nè sangue. Oh! chi oserà dir tale la poesia dell'Alighieri e degli altri testè lodati? Io non vo' torre a' poemi l'anima e la vita, ma la malattia e le convulsioni da ossesso, nelle quali cose da alcuni, oggi massimamente, si ripone l'arte e la poesia. Le arti non deono nè accendere fuoco ne' sensi, nè spezzarti di angoscia il cuore; chè oltre al non esser questo il loro fine, elle vi sono inette eziandio. Senza nè ingegno nè arte di poeta bastano all'uopo, pur troppo, l'argilla onde siamo circondati, e le miserie insanabili dell'esilio a cui la Provvidenza ci ha destinati quaggiù. Sapete dove si dimostra più tosto il valore delle arti e dell'ingegno poetico? Si dimostra nel riordinare i moti incomposti dell'anima, e nel liberare, almeno temporaneamente, lo spirito dalla soggezione al senso e alla materia, cioè nel convertire le passioni e l'appetito nella natura dell'affetto. E qui è il luogo di mettervi a considerare un fatto capitalissimo in tutte le arti belle, del quale si parla, ma non si porge e non si può porgere alcuna ragione nelle moderne teorie dell'arte. Il fatto fu notato e descritto dal Winkelman, e poi ricordato da altri, e ultimamente dall'Hegel; ed è questo. In tutte le opere di arte veramente belle, o che le sieno di architettura, o che di musica, o che di scultura e pittura, o che di poesia, in tutte vedesi una certa serenità, una certa calma, una certa misuratezza, una

certa conservazione della dignità di uomo, una certa signoria dello spirito sopra sè stesso, la quale non si perde ne'più terribili frangenti, nelle più fiere procelle della vita, nelle feste più rumorose e nelle più violente cagioni di allegrezza. Questa serenità, questa dignità di uomo, questa signoria dello spirito vedesi nelle opere immediatamente, e mediatamente negli artefici: voglio dire, che nella compostezza dell'opera veggo improntata la compostezza dell'artefice. L'Hegel ha osservato questa qualità nella musica italiana; ed io gli credo, quando paragono una musica del Pergolesi o del Cimarosa o del Zingarelli con qualche altra germanica o nostra moderna. E lo stesso mi par di scorgere, se confronto un edificio del Bramante a qualche altro, anche famoso, ma di cinquant'anni appena più vicino a noi. Ma la cosa ti si fa evidente, a contemplare qualche dipinto di Lionardo o di Raffaello; ed evidentissima, se contempli le greche sculture. Guardate il gruppo di Niobe o il Laocoonte. Se un artefice moderno, o educato alla moderna maniera, avesse dovuto rappresentarmi quella madre o quel padre in quelle condizioni; oh! le convulsioni, i visaggi, i contorcimenti che avrebbe ritratto in quelle figure. Per contrario i due artefici antichi, ritraendo nel marmo quel maggior dolore che può capire nel cuore ed esprimersi in sul viso di due genitori non guastarono però il decoro della faccia umana:

la quale in Niobe è di una madre impietrata dal dolore, e in Laocoonte è atteggiata di un sospiro che esala dal profondo petto, ma si spegne quasi in sulle labbra e finisce, come dice il Sadoleto, in un gemito ingente (1). Gli antichi furono così teneri di questo decoro della faccia umana, che Timanto, nel dipingere il sacrificio d'Ifigenia, avendo ritratte ne'volti degli astanti le varie espressioni del dolore, velò il volto paterno: temendo forse che non fosse guasta dall'espressione di un dolore eccessivo, che avrebbe dovuto rappresentarvi (2). Ma per ciò che spetta a dipinti, senza far ricorso alle narrazioni delle storie, vedete in alcuni de'nostri dipintori del XV e del XVI secolo, com'essi figurano il volto di Maria sul Calvario a pie' della Croce. Si può egli rappresentare un maggior dolore? o si può egli desiderare maggior compostezza in quel santo volto? E'mi sa male di soggiugnere a un pio ricordo memorie profane; ma l'argomento mi tira. Venendo adunque alla poesia, chi voglia formarsi un concetto giusto di questa serenità e compostezza classica, la cerchi in Omero, in Sofocle, in Virgilio, e di Lodovico Ariosto in que'luoghi dov'egli è poeta vero e gran-

(1) V. Jac. Sadoleti *Laocoon*, Bologna 1532; Winkelman, L. V, c. III, 16, 17

(2) V. Plin. LXXXV, sect. 36, Val. Max. VIII, 6; Lessing. *Du Laocoon, par Charles Vanderbourg*, Paris 1802, f. 17.

de, non già novellatore. E, generalmente, per trovarne gli esempli, cerchiamo ne'greci e ne' nostri italiani e latini, più tosto che ne'forestieri: i quali, parlo anche de'migliori, è raro che vincano affatto, nelle opere di arte, un certo fare avventato, un certo tragittarsi affannoso, un facile uscir fuori della misura, una certa agitazione che mi ha l'aria dello sforzo convulsivo di un infermo, più che dell'andare sicuro o dello stare posato di un uomo sano e forte. Or questo difetto, sapete voi da che nasce? Io credo che nasca dal rappresentarsi, in cambio dell'affetto, la passione; imperciocchè la serena compostezza dell'arte classica, mantenuta anco negli eccessi della gioja e del dolore, io non credo che significhi altro, se non l'affetto sostituito alla passione, o, se vogliamo dire, la passione trasmutata in affetto.

LEZIONE XII.

L'ingegno, la bellezza e l'arte sono una medesima natura.

È tempo oramai che il nostro discorso, scendendo dalle speculazioni metafisiche, ritorni al suo argomento ch'è la poesia. Ma ricordiamoci, nel ritornare alla poesia, dello sdegno di Platone, che fu il principio donde mossero le nostre speculazioni. Dobbiamo tuttavia crede-

re giusto quello sdegno? Contro molti che si dicono poeti, e contro alcune parti che si trovano anche presso i veri poeti, l'ira del filosofo è giusta; ma contro la vera poesia, contro la poesia nostra, cioè rappresentatrice di quella bellezza che noi abbiamo infino a qui descritta, l'ira sarebbe ingiusta. I rimproveri di Platone sono due: che la poesia cerchi l'apparenza in cambio della verità; e che sfreni le passioni in cambio di soggiogarle. Ora, noi abbiamo dimostrato che la poesia, non tratta la passione, ma l'affetto: il quale è di natura tanto contraria alle passioni, che o le spegne o le trasmuta. E abbiamo dimostrato, che l'apparenza non è quello che cuopre ed occulta, ma quello che discuopre e manifesta la sostanza delle cose; onde ella, non che non è impedimento, è la via della verità. Possiamo, dunque, con la coscienza sicura entrare oggimai nel tema; fermandoci però un tratto a riguardare tutto il cammino percorso, e raccogliere in uno le sparse considerazioni, o, per dire più veramente, a mostrare l'unità intima che collega le varie cose di cui si è considerato. Ciò fia come piantare lungo la strada un segnale fisso, che mostrandoci la via già fatta, ci ajuti a non ismarrirci in quella che dobbiamo fornire.

Si è parlato finora di bellezza, di arte in generale, di fantasia, di affetto. Cominciamo a semplificare il discorso. La fantasia e l'affetto

si è veduto che sono come due volti di una cosa medesima. Scelghiamo o diamo loro, adunque, un nome che convenga ad entrambi. Ma non ci è da scegliere; anzi è da trovare quell'unico nome che spetta alla comune lor natura. E qual'è la comune lor natura? Già lo dicemmo e dimostrammo, che fantasia ed affetto sono la sola facoltà mediante la quale lo spirito umano inventi e generi. Or, qual'è il proprio nome di questa facoltà dello spirito generatrice? La stessa derivazione delle parole vi dice, ch'è l'ingegno, ossia l'*interna generazione spirituale*. L'ingegno, dunque, è unità dell'affetto e della fantasia. Non vogliate oppormi, che l'ingegno non è fantasia ed affetto, in quanto che non appartiene unicamente al gran poeta, ma anche al gran filosofo, al gran capitano, al grande oratore, al grande uomo di stato, de'quali non pare però che sieno proprii in un modo speciale la fantasia e l'affetto. L'ingegno è soltanto ed è sempre poetico, cioè a dire è affetto e fantasia; onde il filosofo, il capitano, l'oratore, l'uom di stato, se egli è inventore, è poeta, e in quanto è poeta, inventa: pognamo che l'ultimo frutto dell'opera non sia un poema o altro artificio, ma una dottrina, o una vittoria, o l'ordinamento di uno stato, o altra cosa tale.

Dunque, semplificando il discorso, tre cose noi abbiamo studiate già e conosciute; la bellezza, l'ingegno, l'arte. Ora, studiando nella loro

natura più addentro, anzi raccogliendo, senza più, la conclusione degli studii premessi, diciamo che quelle tre sono una sola cosa. Ingegno, arte, bellezza non sono se non bellezza, cioè parvenza in cui e da cui pare la parvenza divina che le fa parere. I tre vocaboli differiscono tra loro solamente in questo; che la bellezza si dice di tutte le creature e di tutti gli atti creati in cui pare la divina luce; laddove l'ingegno e l'arte si dicono solo di quelle creature e di quegli atti creati in cui la divina luce apparisce tanto, che se ne diffonde anco in creature e in atti creati non illuminati dirittamente, o per dir meglio, poco illuminati dalla luce di Dio dirittamente. La differenza poi tra ingegno ed arte è questa; che l'arte è l'atto dell'ingegno, e l'ingegno è la facoltà dell'arte, sì che non si può pensare arte vera senza ingegno, nè vero ingegno senza un certo interiore principio di arte. Anzi, a voler considerare sottilmente, dovunque ci ha bellezza, anco ne'gradi inferiori della creazione, esser ci dee un qualche rudimento d'ingegno e di arte, o un certo che somigliante: somigliante, dico, di quella somiglianza che può correre tra lo spirito e la sottopostagli natura. Come nella natura vegetabile si vede che le specie infime delle erbe hanno tutte le parti e tutte le operazioni delle specie superiori degli alberi, ma tanto imperfette, che loro non si dà nome; così nel caso nostro anche le bellezze inferiori hanno qualche

traccia interna di arte e d'ingegno, ma tanto imperfetta, che non le si dà nome. Laonde direi, che nel diamante, nell'aurora, nella rosa, nel verso dell'usignuolo non manca, ma è abbozzato appena l'ingegno e l'arte; e però nè si discerne nè si nomina.

La conseguenza che si raccoglie dalla medesimità della bellezza con l'arte e l'ingegno, è questa; che siccome non ci è bellezza la quale non sia in qualche modo arte e ingegno, secondo che si è detto; così neppure arte ed ingegno ci è, che non sieno bellezza. Legatelo bene nella memoria questo fatto; chè egli è di gran momento. Non ci è arte senza ingegno, non ingegno senza arte, non arte ed ingegno senza bellezza. Chi piglia di qua una cosa e di qua un'altra, un'immagine da questo e un'immagine da quest'altro, un modo da uno e un modo da un altro, colui non è artefice, ancora che sappia cucire con un certo garbo le varie parti dell'opera; perciocchè egli non ha ingegno, cioè il suo spirito non genera; ed arte senza ingegno non può essere. Similmente, egli è un detto senza significato quello che si ode frequentemente a ripetere, Che il tale o il tale abbia ingegno, ma sia privo di arte. Ingegno è spirituale generazione; e generazione è interno processo dell'essere; e interno processo dell'essere è arte. Laonde posso intendere un ingegno che non si palesi, ma un ingegno che si palesi e non abbia arte, non pos-

so intenderlo. Se manca all'ingegno l'esterna disciplina, avviene facilmente che non si palesi; ma se giugne a palesarsi, egli è stato disciplina a sè stesso, e si palesa con arte; perciocchè l'interno processo, l'ordine del palesarsi è l'arte. Finalmente, ingegno nè arte non è dove non è bellezza; conciossiachè l'ingegno non sia altro se non bellezza e attitudine alla bellezza. A questo è da porre attenzione maggiore; chè in questo è più facile l'inganno, e i torti giudizii più frequenti.

È una pietà a vedere il mercato che fassi di questa lode, e la continua profanazione di questo sacro titolo dell'ingegno. E'basta che l'uomo faccia molti spropositi, o ne faccia de'grossi, per meritarsi il titolo di un grande ingegno. E ciò, non solamente in fatto di arte, ma in fatto di filosofia e di eloquenza e di politica e di molte altre cose. Il Marini, per esempio, il Borromino, il Byron, l'Hegel, il Mazzini si dicono avere un ingegno grande; e talvolta, per pudore, si nota, ch'è grande, ma sviato. Facciamo un po' di andare adagio. Che gl'infatuati della politica dell'idea, o della contradizione dell'idea, che gli ammiratori de' cartocci, che i teneri delle ampollosità e delle rappresentazioni dell'ignuda lascivia vantino l'ingegno miracoloso del Mazzini, dell'Hegel, del Borromino, del Marini e del Byron e di altrettali, non me ne maraviglio; perciocchè questi, secondo la coloro opinione,

han raggiunto il sommo della giustizia, della verità, della bellezza, e che so io. Ma che cosa sia un ingegno grande e sviato, io non troppo intendo. L'ingegno è una via, via al bello, al vero, al bene. Or, che vuol dire una via che non è via, o che non mena al termine di cui è via? L'ingegno è bellezza e facoltà di vedere la bellezza; e mediante la bellezza si va, secondo la nostra dottrina, al vero e al giusto, quando si abbiano alcune altre speciali attitudini. Che vuol dire, adunque, un ingegno sviato? Se l'uomo coglie nel vero, nel bene, nel bello, egli ha ingegno; e tanto più ingegno, quanto maggiore è la somma del vero, del bene, del bello trovato da lui. Se, per contrario, egli non s'imbatte se non nel torto, nel brutto, nel falso; egli non ha ingegno. Chi vede la luce e nella luce i corpi, colui ha la vista; e tanto miglior vista, quanto maggiore è il suo specchio visivo, e più lontanamente collocati i corpi che egli vede; ma chi, in cambio della luce, ha tenebre negli occhi, colui è senza vista, ossia cieco, sebbene in quelle tenebre si agitino certe macchie che mentiscono le forme corporee. Ora, quello che si dice della vista, quel medesimo è a dirsi dell'ingegno; cioè, che si ha o non si ha ingegno, senza più. Taluno potrà oppormi, che ci ha della gente che sebbene non veda mai pura la luce, e gli objetti corporei li veda capovolti o distorti o confusi, non è cieca però: onde si argomen-

terebbe, che il simile possa avvenire della vista spirituale che si chiama ingegno. Forse potrei replicare a questa objezione; ma posso anche accettarla. Or bene, io domando, come si chiama quella vista che non vede la pura luce e non vede esattamente i corpi? Guercia, pare a me, o in altro modo simigliante. Potremo, dunque, chiamare ingegno guercio quello del Mazzini, del Marini, dell'Hegel e degli altrettali: con che forse renderemmo loro il servigio, che la loro fama non sia perseguitata da' morsi dell'invidia.

Io vedo quanti mi si ribelleranno a questo punto, e quanti grideranno all'oltraggio che si fa a' gran nomi, e quanti titoli si arrecheranno a comprovare la grandezza di quegl'ingegni. La potenza di commuovere allo stupore tutto un paese o più paesi, di mantenersi in riputazione qualche anno o eziandio qualche mezzo secolo, di trarsi alla coda una turba numerosa di copiatori e ripetitori, di strappare qualche volta la lode e spesso di piacere secretamente agli uomini di più austero giudizio, questa potenza, dico, potrà arrecarsi in mezzo per titolo d'ingegno, e volersi che valga in favor del Marini, del Borromino, dell'Hegel, del Goethe, del Byron, del Mazzini e simili. In prima io vi pregherò, che in cotesta schiera di nomi notiate i due del Marini e del Borromino, i quali furon pregiati e famosi, or fanno due secoli, non me-

no che oggi sieno gli altri che ho nominati. Ma que'due oggi chi li celebra? chi li séguita? chi li guarda? anzi, chi li guardò cinquant'anni appena dopo la lor morte? Aspettate, dunque, altri cinquant'anni, per estimare debitamente la potenza mentale degli Hegel, de'Mazzini, de'Goethe, de'Byron. E se essi qualche volta allettano secretamente anche i giudici austeri, vi sovvenga che se la bellezza alletta, e con la bellezza la verità e il bene, anche però le passioni e i sensibili appetiti allettano: onde l'allettamento che da'detti e da'fatti di costoro viene eccitato, non è necessariamente segno di potente ingegno, ma può essere di una potenza di altro genere, che non oso chiamare col suo nome.

Quando io penso a tanta confusione degli umani giudizii nell'apprezzare gl'ingegni, suole parermi invidiabile tra le arti l'arte della guerra, e tra le scienze la scienza matematica, per questa sola cagione, che ivi non si corre pericolo d'ingannarsi nel giudicare dell'ingegno, essendone le pruove aperte e inconcusse: nella matematica per l'interiore evidenza della materia, e nell'arte militare per la terribile prontezza degli effetti, i quali rivelano il vizio o la bontà dell'opera cencepita. Se il generale Mak o l'arciduca Giovanni, in sulla fine del passato e in sul principio di questo secolo, avessero composto poemi e dottrine metafisiche, anzi che guidato eserciti e comandato battaglie; il mondo

forse dubiterebbe tuttavia di loro, e forse crederebbe che fosse stato ingegno quello che fu audacia da pedanti. E, similmente, chi sa che cosa si penserebbe oggi del Goethe e dell'Hegel, se eglino, anzi che aver composto il Fausto e l'Enciclopedia, avessero comandate le giornate di Hohenlinden e di Ulma? In vero tra que'quattro tedeschi corre, o io m'inganno, una similitudine di atti e di facoltà mentali quasi fraterna: e chi sia curioso d'intendere quello che io giudico propriamente dell'Hegel e del Goethe, domandi a persona che s'intenda dell'arte militare, chi furono e che fecero il Mak e l'arciduca Giovanni.

Dunque, si conchiuderà, tu non conosci punto d'ingegno nell'Hegel e nel Goethe? Sì, vi conosco dell'ingegno, ma solamente in quelle poche bellezze vere, che sono qui e colà sparse nel Fausto, e in quelle poche verità seconde, che s'incontrano tra il vasto errore dell'Enciclopedia e della Logica. E conosco pure l'ingegno nella forza logica dell'uno a trarre da un sofisma tutta una dottrina, e nella frase chiara, sobria e scolpita dell'altro. Similmente penso, che la pertinacia del Mazzini, in quanto talvolta si rassomiglia alla costanza, per qualche verità morale da lui confusamente veduta, ma veduta sempre, sia pruova d'ingegno. E più che in loro, ma per le medesime ragioni, non posso negare che nel Byron non sieno frequenti lampi d'ingegno. Ma

quanto ne'loro fatti e nelle loro scritture è falso, è torto, è deforme; come che sia gigantesco o piaccia e levi rumore; non argomenta ingegno, ma difetto d'ingegno. L'ingegno è bellezza, e, come tale, piglia la bellezza, e mediante la bellezza piglia il vero e il bene: onde, quanto un'opera è bella e vera e buona, tanto mostra d'ingegno nell'autore; e quanto è brutta e falsa e iniqua, tanto mostra di mancanza d'ingegno. Sia lungi, dunque, da noi quel troppo comune errore di estimar la potenza dell'ingegno, in chi che sia, o dalla mostruosità de'suoi parti, o dallo strepito che egli suscita intorno a sè, o anche dall'avidità onde le moltitudini cercano da lui stimolo agli stanchi appetiti e consenso alle agitatrici passioni. Questa miserabile potenza non è nè anco potenza d'ingegno sviato, come si crede; ma schietta impotenza d'ingegno. E di che è potenza questa miserabile potenza? Non so, o non è qui il luogo di dirlo; ma so e dico, che essa certo non è propria dell'uomo, nè desiderabile dall'uomo. La potenza veramente umana, e dell'uomo degna, è l'ingegno. Il quale voi saprete oramai conoscere in sè stesso, e riconoscere da'suoi proprii caratteri, poichè sapete già che esso è bellezza, e sapete quali sono le doti della bellezza; conciossiachè quelle che sono doti della bellezza, sono caratteri dell'ingegno. E non dell'ingegno solamente, ma dell'arte eziandio; essendosi già veduto che l'arte non va scompa-

gnata dall'ingegno, come l'uno e l'altra non vanno scompagnati dalla bellezza.

Mi sono indugiato alquanto a definirvi la vera natura dell'ingegno, sapete perchè? Perchè la poesia è figliuola dell'ingegno; e a chi conosce già il padre, è più facile ch' e' riconosca la figliuola. Quando alcuno ci si presenta, e dice che questa e quest'altra è poesia; noi la guarderemo in viso; e se vi scorgiamo le fattezze del padre, l'accetteremo per legittima poesia; e se no, la discacceremo come spuria e mentitrice. Noi ci ricorderemo, che l'ingegno è bellezza ed arte; onde quella che ci fosse vantata come poesia, noi vorremo accertarci se ella è un'opera di arte ed un'opera bella; e se tale non è, diremo che non è figliuola dell'ingegno, nè però poesia. Ancora ci sovverrà, che l'ingegno, come che non sia causa unica nè immediata della visione del vero, nondimeno vi concorre necessariamente; sì che la scienza sia verso di lui quasi figliuola di figliuola; come d'altra parte ci sovverrà, che lo spirito dalla bellezza è tratto al bene, sì che o parentela o accordo sia necessariamente tra la virtù e l'ingegno. E da tutto ciò concluderemo e impareremo, che la poesia, non è già una medesima cosa con la virtù e la scienza, ma sorella di entrambe, ovvero legata a loro tanto intimamente, che se non è loro amica, non è poesia.

LEZIONE XIII.

Della differenza e della simiglianza tra la poesia e le altre arti belle.

La poesia è figliuola dell'ingegno; e l'ingegno è l'unità della fantasia e dell'affetto, o, se così vogliamo dire, quell'unica forza spirituale che si manifesta e come fantasia e come affetto. Le quali due facoltà, non facendo, come sapete, altro ufficio che di specchiare, se ne inferisce, che l'ingegno altro non sia se non virtù di specchiare e quasi, mi si permetta il vocabolo, specchialità dello spirito. Ora, specchiando lo spirito, e questo anche lo sapete, sè e l'universo, l'ingegno conseguentemente è specchio dello spirito proprio e dell'universo. E se tale è l'ingegno, tale esser deve la sua figliuola. La poesia, dunque, è specchio del proprio spirito dell'uomo, e di tutto l'universo che si specchia nello spirito. Ciò vuol dire che ella ha, non uno, ma più visi, come che l'uno de' suoi visi sia più somigliante al paterno, e gli altri meno. Ma, somiglianti o no, confessiamo che questa figliuola da' visi diversi è una cosa spiacevole a immaginarla; ed è indegno d'immaginare sotto forma spiacevole colei che ci è cagione de' più puri e soavi piaceri di questa terra. Diciamo, dunque, più tosto, perciocchè il dirlo è in nostro arbi-

trio, e, o ch' e' si dica di un modo o che di un altro, il concetto rimane sempre il medesimo; diciamo che l'ingegno ha più figliuole, sorelle perciò tra loro, un po' diverse e un po' simili l'una all'altra, tutte più o meno simili al padre, ma una similissima.

Quante sono queste sorelle, non è difficile a sapere; non essendoci nuovo il modo a poterle contare. Noi sappiamo, che tutta la natura sottoposta allo spirito si risolve in due coppie di forze. L'una coppia è delle corporee, che sono la materia ponderabile e l'imponderabile. L'altra coppia è della forza vegetativa o vitale, e dell'animale, che sono semplici. Lo spirito esso pure è parte di una coppia; ma il suo gemello è più nobile e più potente di lui, nè cade sotto la presente investigazione. Lo spirito, dunque, ha due coppie di forze, cioè quattro specie naturali, che gli sono sottoposte, e che però si specchiano nell'ingegno. Laonde quando l'ingegno, ch'è fecondità dello spirito, si apre e partorisce; il parto, ch'è sempre una immagine del padre, cioè dell'ingegno, o egli ritrae tutto dallo spirito, o ritrae da una eziandio delle quattro inferiori nature. Cinque sorelle sono adunque, perchè cinque esser possono, e non più, le figliuole dell'ingegno.

Voi le avete già numerate un' altra volta le cinque sorelle, e già imparato a conoscerle tra loro, sebbene un po' alla grossa; anzi le avete già

chiamate co' loro nomi. La figliuola dell'ingegno la quale ritrae della natura ponderabile, la chiamaste architettura; quella che ritrae dell' imponderabile, chiamaste musica; scultura, quella che della vita; pittura, quella che dell'anima; quella che ritrae dello spirito, poesia. Or qui è una falsa apparenza di contraddizione. Se il parto dell'ingegno (si può opporre) è poesia, e se ciascuna delle cinque è parto dell'ingegno; perchè a una sola si dà il nome di poesia? Udite. Tutte le cinque sono vere sorelle, e però tutte sono vera poesia. Poesia è l' architettura, poesia la musica, la scultura, la pittura. Nondimeno il titolo rimane privilegio di una sola, di quella tra le figlie dell'ingegno che è similissima al padre, che si può dire nata, siccome Minerva, di solo padre, anzi del capo stesso del padre, e che però porta in sè improntata l'immagine, e tutta l'immagine dello spirito umano. Le altre sono vere sorelle di lei, ma vanno paragonate a quelle figliuole che ritraggono un po' del padre e un po' della madre; perciocchè in loro è impressa anche un' altra immagine, cioè l' immagine di una delle inferiori nature; onde si dà loro il nome di arti. Arte è anco la poesia; ma essendo essa la regina delle arti, ne lascia alle suore il nome, e serba a sè il titolo che toglie a quelle. In somma, il caso è questo. Sono cinque sorelle, a cui spetta in comune il titolo di arte e di poesia; nondimeno, essendo l'una di loro pri-

vilegiata di potenza, di beltà e di ricchezze, a lei si assegna in proprio il nome di poesia, ed alle altre si lascia in comune il nome di arti.

Non crediate che sia lite di titoli quella che andiamo trattando; imperciocchè a noi non cale veramente de'nomi, ma sì delle proprietà significate da'nomi. Ora, quantunque si disse già un motto delle proprietà delle arti, là dove fu ragionato de'gradi della bellezza, nondimeno se ne discorse assai brevemente, nè fu divisato le simiglianze e le differenze che passano tra loro: la qual cosa è tanto necessaria, ch'e'non si può dire di conoscere addentro nè anco la natura di una sola, se non si vegga dove ella si rassomiglia, e dove si differenzia dalle sorelle. Dibattendo, adunque, de'titoli, non abbiamo gittato inutilmente il tempo; avendo imparato questo, che la poesia è sorella delle altre arti, in quanto nascono tutte dall'ingegno; ma è dissimile e maggiore di loro, in quanto ella nasce dall'ingegno in quanto specchia lo spirito, e le altre nascono dall'ingegno in quanto specchia le nature inferiori allo spirito. Ciò vuol dire, che l'oggetto immediato della rappresentazione poetica è diverso dall'oggetto immediato che rappresentasi dalle altre arti. E se diverso è l'oggetto rappresentato, ragionevolmente sarà diverso il soggetto, o materia dove la rappresentazione si faccia. Posta poi la diversa materia, è necessario che diversifichino eziandio gli strumenti. Laonde,

per discernere un'arte dall'altra, e la poesia da tutte, avremo a guardare tre cose; l'oggetto speciale della rappresentazione, la materia in cui rappresentasi, e l'idoneo strumento.

Qual sia lo speciale oggetto dell'architettura, fu veduto un'altra volta. Il ponderabile, siccome è naturalmente bello, quando sia luminoso, o conservi le originali forme della luce, così è artificiosamente bello, cioè architettura, quando sia luminoso anche della luce dello spirito, ch'è l'ingegno, come sapete. Paragonate il Panteon, per esempio, con una di queste piccole colline, ossia gonfiamento di terreno, che abbia presso a poco la medesima altezza e il medesimo giro. Che differenza tra l'uno e l'altra? Questa principalmente, che la collina vi è una cosa cieca, muta, sorda, materiale affatto, laddove il Panteon è una materia quasi pensante e ascoltante e parlante, cioè impressa delle tracce di un pensiero che viva in lei e vi si faccia vedere e udire. Or questo quasi spirito vivente della materia architettata, è il lume vivo dello spirito, cioè l'ingegno, il quale si è diffuso ed ha stampato un'orma di sè nella materia, e come dire investitala del suo proprio splendore. Orazio vuole che sieno oggetto di poesia *quae tractata nitescere possunt*. L'espressione mi par felice; e mi pare che possa estendersi a tutte le arti la regola, che elle abbiano per oggetto quelle cose che *trattate* (dall'ingegno) *risplendono* (della

luce spirituale, ch'è esso ingegno). Anche della musica va detto il simigliante; conciossiachè i suoni, i quali di per sè non parlano e non significano niente, l'ingegno dell'artefice, aggiustandoli a suo modo, e investendoli di sua luce, li fa significativi e parlanti. E il medesimo dite de' colori per la pittura, e delle forme per la scultura: in proposito della quale scultura mi ricordo una frase del Sadoleto, dove descrivendo in be' versi latini il gruppo del Laocoonte, disseppellito de' suoi dì, esce in queste parole che mi ferirono alla prima lettura, e non mi sono uscite più dalla memoria: *Ex vulnere marmor anhelum est.* Il marmo, voi vedete, diviene parlante, anzi affannoso, sotto la mano dello scultore. E questo medesimo si può affermare delle viste naturali. Voglio dire, che quando veggiamo qualche parte della natura separatamente dalle altre, quella non ci scuopre quasi mai la sua bellezza, come ce la scuopre quando la veggiamo congiuntamente con le altre che le sono congiunte. La ragione è, che quella parte da sè sola non mostra alcuna intenzione, non ci parla, non apparisce improntata del pensiero divino che la creò.

È ufficio comune, dunque, di tutte le arti questo, che nelle creature imprimano un'orma viva del vivente spirito dell'artefice, ossia dell'ingegno; e così le ricreino quasi, ripulendole e riforbendole in modo che tornino parventi del-

l'artificio divino, cioè belle. Ma perciocchè questo è comune a tutte le arti, e' non basta a farci conoscere l'indole propria dell'architettura. A noi importa di sapere, in che modo propriamente l'ingegno dell'architetto trasformi la natura ponderabile, e per che maniera vi faccia apparire più chiara l'opera del divino architetto. Udite adunque un mio pensiero. Oggetto specifico dell'architettura è la parvenza del ponderabile. La natural parvenza o bellezza del ponderabile è, secondo che fu accennato, la luce, questa dolce luce, la luce che illumina i corpi. E tutti i corpi, come si disse, in origine sono luce, luce ossidata e differenziata, se posso così dire. E corpi naturalmente belli quelli sono che più e meglio conservano le tracce dell'origine loro, e le cui forme più e meglio rispondono alle guise onde la luce si spande e irraggia. Or, che fa l'architettura? Ponete ben mente. Tutte le forme corporee sono nella luce, e sono avviluppate tra loro e confuse, o, meglio, sono come il vario e il diverso è nel semplice da cui emerge. Or quando la luce dello spirito, cioè l'ingegno, si aggiugne alla luce corporea e la trasferisce in sè, egli è ragionevole che l'accresca, e la ravvivi, e accréscendo e ravvivando la disviluppi, la risolva, per dir così, e la differenzii in varie forme: le quali altro non sono, che le sezioni della figura totale, ossia della figura sferica onde si fa l'irradiazione luminosa. L'architettu-

ra, dunque, dà al ponderabile distinte e precise e definite le forme che nella luce sono inviluppate e confuse, e che ne'corpi, quali la natura li dà, si trovano incerte e indefinite e quasi abbozzate. In somma, la luce, ch'è la natural bellezza del ponderabile, è una forma universale che contiene tutte le forme particolari, ma indistinte: i singoli corpi, come la natura li dà, mostrano già distinte coteste forme, ma grossamente, e però senza bellezza o con iscarsa bellezza: l'architettura le risolve e distingue con precisione, e così mette in loro una bellezza vantaggiata sopra la semplice bellezza naturale. Laonde si potrebbe affermare, che la bellezza architettonica non sia se non la consumata bellezza naturale de'corpi, e quasi la perfezione che quella riceve dall'ingegno, o, se più piace, la specificazione che riceve dall'ingegno la luce: specificazione di forme: specificazione di cui può aversi una imperfetta immagine nella specificazione de'colori, la quale essa luce riceve da un prisma di cristallo per cui passi.

Fermandomi alla similitudine della rifrazione de'colori, e significando con più rigore il mio concetto, dico che la luce, ricevuta in un prisma di cristallo, si scompone ne'sette raggi dell'iride, e ricevuta nell'ingegno, non si scompone, ma più tosto si ricompone nelle forme architettoniche. Ora, queste che nell'ingegno sono forme architettoniche, in natura sono le leggi dell'equi-

librio, le leggi del peso, le leggi che la statica insegna. La statica è un riscontro e quasi un altro aspetto dell'ottica; come potrei dimostrare, se qui fosse luogo da tali ricerche. Ma si pensi di ciò come piace, egli è certo che proprio dell'architettura sia di fare la materia ponderabile parvente delle leggi di equilibrio. A persuaderci di questo, cominciamo dallo sceverare in un edificio tutto ciò che appartiene alle necessità o utilità dell'uomo. Le porte e le finestre, per atto di esempio, in quanto sono spazii vacui destinati al passaggio delle persone e dell'aria, non appartengono all'arte; ma in quanto sono fatte così o così, e così o così spartite, all'arte appartengono. E il tetto, similmente, in quanto difende dalla pioggia e dal sole; e il muro di cinta, in quanto sostiene il tetto; non sono cose architettoniche; ma architettoniche diventano, quando le sieno fatte di un certo particolar modo. Curvando, esempligrazia, il tetto in forma di una mezza luna con la parte colma in su, e sovrapponendolo, non ad un muro continuo, ma a molti sostegni separati e configurati a cilindro; e'ne risultano la colonna, il portico e la cupola, che sono schiette forme architettoniche. Or, perchè la cupola, il portico e la colonna sono forme architettoniche, e tante altre maniere di tetti e di sostegni non sono forme architettoniche? Che differenza è dalle une alle altre? Io per me questa differenza vi scorgo, che nella cupola, nel

portico, nella colonna le leggi statiche pajono, e ne'muri e tetti comuni non pajono. Certo per le leggi della statica reggesi in piè qualsivoglia fabbricato: e se fate costì una gittata di sassi e di terra, per montarvi sopra e guardare maggior paese attorno; o se scavate il fianco di un monte, perchè vi si pari dentro la greggia; voi non contrastate alle leggi del peso; anzi ne abusate; ne pigliate più che non vi bisogni, e così fate che non appariscano. Ma quando il tetto si piega in arco, e l'arco sfoga tanto, che un poco più sfogato rovinerebbe; e quando il sostegno assottigliasi e sparte di maniera, che cadrebbe sotto il peso del tetto, se un poco più si assottigliasse e spartisse; allora le leggi dell'equilibrio fannosi chiare e parventi nell'edificio, o, dirò meglio, l'edificio fassi parvente di quelle leggi. Così diviene architettonico l'edificio, ed acquista la bellezza propria delle opere artificiose. La qual bellezza di artificio non può, intendiamoci bene, contrastare alla bellezza naturale del ponderabile, nè eziandio scompagnarsi da quella; imperciocchè la bellezza artificiosa in un'opera di architettura non è altro, secondo le nostre dottrine, se non compimento e raffinamento della bellezza naturale del ponderabile. La bellezza naturale del ponderabile consiste nella convenienza e quasi amicizia delle forme corporee verso la luce; e la bellezza artificiosa di esso ponderabile, cioè l'architettonica, consiste nell'es-

sere i corpi configurati secondo le forme in cui la luce si risolve, o ricompone, per opera della luce spirituale, ch'è l'ingegno: le quali forme in Dio sono le leggi del peso e dell'equilibrio, e nell'intelletto umano (nell'intelletto, dico, e non nell'ingegno), nell'intelletto umano sono i teoremi della statica.

Io veggo che quello che io vi costringo a pensare, è più di quel che dico; ma nondimeno anche il pochissimo che si dice, basta a fare intendere il proprio oggetto dell'architettura, il quale è la luce differenziata e ricomposta in sue forme dall'ingegno. Questo è l'oggetto. E qual'è il soggetto? cioè, dove si fa questa conformazione? in che mezzo opera l'architettura? Due sono il mezzo universale, lo spazio e il tempo. L'architettura è palese che opera nello spazio; conciossiachè sia operatrice di forme, e forme sieno non altro che modi dello spazio. Il soggetto adunque dell'architettura è lo spazio. E se lo spazio è il soggetto, qual'è lo strumento? Notate, che cercasi di strumento dell'arte, non di strumento dell'artefice; e tanto vale strumento dell'arte, quanto materia maneggiata dall'artefice. Or, quale materia è maneggiata dall'architetto? La ponderabile: terra, mattoni, pietra, legno, metalli, e simili.

A canto dell'architettura sta la musica. Sono l'architettura e la musica vere sorelle, perchè tra loro non è nè anco alcuna differenza di gra-

do. Si direbbe, che posto loro davanti tutto il regno della natura materiale, se lo abbiano partito in due provincie, e l'una abbia tolta per sè la materia ponderabile, e l'altra l'imponderabile. Intendete, che quest'ultima è la musica. Come l'architettura ha per ispeziale oggetto la parvenza del ponderabile, così la musica ha per ispeziale oggetto la parvenza dell'imponderabile. Qual'è la parvenza dell'imponderabile? La natural parvenza è, come sapete, il suono; e la parvenza artificiosa è il suono altresì, ma il suono quale vien conformato dall'ingegno, cioè l'armonia. L'armonia è il suono specchiato nell'ingegno, il suono abbellito dall'ingegno, il suono differenziato e ridotto a forme dall'ingegno, forme che in linguaggio musicale van chiamate proporzioni. Imperciocchè, non pur la luce, ma il suono altresì è verso di sè una natura, non so se dir confusa o semplice, la quale si differenzia imperfettamente nelle varie voci come la natura le dà, e si differenzia con precisione e nettezza, cioè si ricompone, nelle proporzioni musicali, cioè nelle voci come la musica le fa. E come le forme architettoniche rispondono, a mio giudizio, alle leggi statiche, e la statica è quasi un altro aspetto dell'ottica; così io credo che l'acustica sia un altro aspetto della dinamica, e che le proporzioni musicali rispondano alle leggi dinamiche, cioè alle leggi del moto. Il moto, secondo che io l'intendo, e ne ho toccato in

un mio scritto, il moto è la fuga della materia da sè stessa, il dilatamento, l'effusione della material natura; e il suono è la parvenza di questa forza. Perciò il suono in sè è uniforme e informe, come la forza di cui è parvenza; ma viene variato e conformato, o proporzionato, imperfettamente dalle particolari voci, quali sono in natura; ma variato e conformato a perfezione mediante le note e gli accordi musicali, che sono leggi del moto fatte parventi nel suono. Si tenga però, che le dette leggi del moto non le aggiusta l'intelletto ne'suoni, ma l'ingegno; e che la musica dal tempo del Palestrina infino al tempo del Pergolesi non fiorì forse quanto poteva, a punto per un certo delirio che invase gli uomini, e tra questi il Kirker, di ridurla a regole matematiche, e di adoperarci l'intelletto.

Posto che la musica rappresenti la forza onde la natura si apre e fugge da sè stessa, è facile intendere la cagione della gran potenza di lei a rapire l'uomo fuori dell'uomo, e trasferirlo in un mondo ove gli spiriti non sono invisibili gli uni agli altri, ma comunicano tra loro immediatamente, senza bisogno di parole nè di altri ajuti. Sì, per la musica gli uomini svestono quasi l'invoglia sensibile che li occulta gli uni agli altri, e vengono i loro animi in un certo contatto immediato, che si può più tosto provare per esperienza che esprimere a parole. Vorrei dire, che mediante la musica gli uomini diven-

tano e si sentono, non più gli uomini, ma l'uomo. Vero è che questo eccessivo potere io non lo concedo ad ogni musica, nè forse propriamente all'armonia, o almeno non tutto a lei. Il proprio dell'armonia è di frenare la dispersione del tempo, raccogliendo in certe unità, cioè riducendo a proporzione, la scomposta moltitudine degl'istanti. E ciò, bastando a raccogliere lo spirito in una vita diversa e migliore della presente, può in parte dar ragione degli straordinarii effetti della musica; ma non in tutto, nè di tutti. Io sospetto che come ci ha, non una, ma più arti del disegno, così debba distinguersi più di un'arte musicale, o più gradi dell'arte medesima. All'infimo grado apparterrebbe l'armonia, che si è detto essere parvenza dell'imponderabile, ricevuta nell'ingegno, e dall'ingegno compartita e ridotta in proporzioni. In un grado superiore verrebbe la melodia, la quale è armonia fatta linguaggio dell'anima; come il canto, ch'è il grado supremo e si disposa con la poesia, come, dico, il canto è melodia esaltata in linguaggio dello spirito, e condizionata a rappresentare il moto e la fuga di lui da sè stesso, cioè il dilatarsi ed aspirare verso la bellezza infinita. Ma non ci è lecito qui d'intrigarci in sottili investigazioni, alquanto remote dal nostro fine: e d'altra parte il mio pensiero intorno alla musica potrete raccoglierlo da ciò che diremo delle arti sorelle. Ora, conchiudendo di lei, diciamo

che il soggetto dov'ella opera, è il tempo, e il mezzo con che opera, è l'aria, o meglio l'etere, quello che fa elastica l'aria, e che noi chiamiamo impònderabile.

LEZIONE XIV.

Continuasi dello stesso argomento.

Oggetto specifico della scultura è la parvenza della vita: la parvenza, già s'intende, specchiata e fatta, diciamo così, più parvente dall'ingegno. La vita è una virtù organatrice della materia; e perciò la natural parvenza o bellezza di lei ammirasi ne'corpi organici, ossia ne' meglio organati, che sono quelli in cui le contrarie forze del ponderabile e dell' imponderabile vengono e perfettamente domate e conciliate tra loro. Così nelle piante, ch'è l'uno de'due gradi delle creature organiche, la bellezza appartiene più propriamente a'fiori, in cui sono meglio bilanciate le forze della materia, e però meglio la virtù della vita apparisce. E negli animali, che sono l'altro grado delle creature organiche, la bellezza appartiene più propriamente a quello che può chiamarsi il fiore della vita, la gioventù. Vi sia però infino da ora ricordato, che nell'animale non è solo da considerare la bellezza della vita, ma un'altra eziandio, della quale parleremo testè. Ora, continuando a par-

lare della natural bellezza della vita, diciamo che risultando essa bellezza dalla intiera conciliazione e soggezione delle due forze materiali, di ciò segue, che un corpo organico allora sia bello, quando non vi si veda punto nè l'operazione dell'imponderabile nè del ponderabile, ma solamente il vivere. Nel secco ramo, per esempio, e nel tronco che marcisce, voi vedete già separarsi e nimicarsi, da una parte la forza ponderabile, e dall'altra l'imponderabile, delle cui proprie operazioni non iscorgete segno nelle fronde verdi e ne' fiori. E dite il medesimo de' corpi animali, in quanto sono organici semplicemente. Nel majale, nella bufala, nell'asino la materia non è totalmente rapita e vinta dall'operazione della vita, come nel cavallo e nel canarino. E così, sul viso umano, in un naso soverchiamente grosso o in un mento allungato e torto si discerne quasi la materia ribelle, che non cede e non si assoggetta alle leggi della vita, ma dimostra sè stessa, e con la sua propria parvenza confonde o cuopre la parvenza della vita.

Se tale è la natural bellezza della vita; qual sarà la sua bellezza artificiosa? quale sarà la bellezza che a lei dà l'ingegno e la mano dello scultore? Questa, che la materia non paja più materia, ma vita, tutta vita, e solamente vita. Per me quella è vera scultura, che fa il marmo e il bronzo più vivi che non sieno i tessuti vegetali e

le carni: più vivi, intendo, in quanto all'apparenza. Certo, in alcune ghirlande di edera che cingono le tempia a'Bacchi, ne'cavalli ercolanesi del nostro museo, e nell'Aristide io non iscerno atomo di materia il quale paja materiale; cioè, che non sia perfettamente aggiustato alle forme della vita; laddove nelle piante vere e ne'veri cavalli e negli uomini veri sempre scorgesi qualche materialità che non par viva. Nelle buone opere di scultura pajono viventi, non che le unghie e i capelli, che per ordinario sembrano cose morte negli uomini vivi, le vesti eziandio. Voglio dire, che le pieghe delle vesti sono così fatte, che indicano la postura o il movimento delle membra, ch'è come dire la vita. Il Mengs nota di Raffaello, che egli *ha ragionato tutte le pieghe degli abiti;* e vuol intendere ciò a punto, che ne'dipinti dell'Urbinate i movimenti vitali delle figure appajono infin nelle vesti.

Posto che la parvenza della vita sia il proprio campo della scultura, dovete, per misurarne l'ampiezza, collocare dentro i suoi confini, non solamente quelle che siamo soliti di chiamare opere di scultura, ma anche tutta la varietà degli ornati che si suol chiamare architettonici. Sono, in verità, il lavoro men grave, e quasi giuoco della scultura, ma a lei e non all'architettura appartengono quella pompa di forme organiche, foglie, fiori, ghirlande, uccelli, e simili, di cui veggiamo fregiati i più belli edifici

antichi e del decimosesto secolo. E se dicono il vero coloro che dicono il capitello corintio imitare le foglie dell'acanto, ciò non significherebbe altro, se non che quel capitello, il quale è la più gentil cosa architettonica, fosse come anello che congiugne l'architettura con la scultura. La quale se giuoca, siccome ho detto, negli ornati, raccoglie però le sue forze nella figura degli animali più perfetti. E in vero, oltre di alquante figure di cani, di cervi e di leoni, che sono meritamente lodate, ci ha de'cavalli di bronzo e de' cavalli di marmo così perfetti e di tanta eccellenza di artificio, che bastano a dare una fama grande a' loro artefici; come già sappiamo che negli antichi tempi lo scultore Mirone fu più famoso per una figura di vacca, che per molte non dispregevoli di uomo. Ma, a voler dire il vero, il perfettissimo artefice si mostra nella figura del perfettissimo animale.

L'uomo, cioè la figura dell'uomo, è dunque la pruova suprema dello scultore. Ma conciossiachè nell'uomo la vita sia aggiogata e sottoposta all'anima, e l'anima allo spirito; egli è chiaro come nella figura di lui debba la vita apparire nobilitata, e quasi esaltata ad una potenza maggiore, per la luce che vi si riverbera dall'anima e dallo spirito. Sempre la bellezza organica è vagheggiata dallo scultore nelle figure umane, ma in quanto gli organi, cioè le membra dell'uomo, servono anche alle operazioni del sen-

timento e del pensiero. Ciò importa, che l'anima e lo spirito indirettamente cadono sotto l'arte della scultura. Nè questa è sottile distinzione, che riesca inutile alla pratica dell'arte; imperciocchè i buoni artefici per esperienza sanno, che lo scultore non può rappresentare l'uomo in certi stati dell'anima i quali alterino punto punto la bellezza delle membra. Il viso dell'uomo, quando l'anima è agitata da un dolore o da un piacere eccessivo, si contraffà di maniera, che perde del suo nativo decoro. Ora, quel viso non è da scultura, ma può essere da pittura. E perchè? Perchè l'objetto della pittura è propriamente la bellezza dell'anima; e l'anima può parere e rappresentarsi bella, anche quando il volto sia alterato per un piacere o dolore eccessivo, o per altra cagione. Seneca il quale si sega le vene, san Sebastiano ch'è ucciso a colpi di frecce, san Girolamo che si percuote con un sasso lo scarno petto, io non so figurarmeli rappresentati per opera di scultura, come so figurarmeli e li ho visti egregiamente figurati per opera di pittura. E similmente, la poesia può fare certe rappresentazioni che sono disdette anche alla pittura; come saria forse il caso di Esopo e di Socrate, de'quali potrei desiderare i ritratti, ma non tollerare le forme liberamente elette e presentate in una tela istorica. Certo nè in pittura nè in iscultura patirei un Lucifero così fatto, come quello che ammiro in Dante e nel Milton.

E la ragione è, che l'objetto proprio della poesia sta nella bellezza dello spirito, la quale splende, talvolta, ancora se manchino la bellezza delle membra e la bellezza dell'anima e la bellezza morale. Io noto pure, che la vecchiezza e la malattia non raramente sono figurate in pittura con felice effetto, ma non mai in iscultura, o certo non mai in modo tale che si possano sofferire. E la ragione anche qui è chiara, ed è questa; che nella figura del vecchio e dell'infermo può rilucere la bellezza dell'anima, objetto della pittura, ma non la bellezza organica, objetto della scultura. La bellezza organica, ossia della vita, appartiene propriamente a'fanciulli, a'giovani, e in qualche modo anche agli uomini maturi, ma di una maturità sana e verde tuttavia; onde nasce, che tra cento statue buone troveresti a stento una sola che ritragga l'uomo fuori de' detti termini della vita, e quell'una, più tosto simbolica che altro; la qual cosa non si vede, non dico della poesia, ma nè anco della pittura. La ragione di ciò è sempre la stessa, ossia lo speciale oggetto dell'arte.

E questa ragione spiega eziandio, perchè la scultura ami tanto il nudo, il quale spesso viene schifato dalla pittura, a cui basta, o importa, il solo volto, perchè nel solo volto l'anima apparisce tutta. E alla stessa ragione tornano i precetti che il Winkelmann traeva dallo studio degli antichi, cioè, che lo scultore fugga linee

diritte, superficie piane, figure di regolarità geometrica, e che so io: le quali, in sostanza, sconvengono alla scultura, perchè non sono forme proprie di nature organiche, viventi, giovanili. In fine, e' non ci ha regole di scultura, riconosciute per buone nella pratica e accettate universalmente da' buoni scultori, le quali non vengano ridotte, ordinate e spiegate, come in principio unico e supremo, nella nostra dottrina circa l'objetto speciale di quell'arte. E posso rincalzare la mia affermazione con l'autorità di un nome, che sarà grata ad alcuni, del nome di un uomo, del quale io disprezzo le teorie metafisiche, ma pregio assai, come già dissi, la perspicacia dell'osservare in materia e di poesia e di ogni altra arte bella. Io intendo dell'Hegel, con cui mi accordo che la perfezione della scultura sta nelle opere greche, e più particolarmente ne' capilavori dell'età di Pericle e di Fidia, quali sono i marmi del Partenone, fatti trasportare da lord Elgin in Inghilterra. Ora, in che sono singolari que' marmi? Non per ardimento di concetto, non per superate difficoltà, non per espressione di volti, non per grazia di movimenti e di pose; ma per freschezza di membra, per vigore organico, per rigoglio di vita diffuso nella pietra, per quella, in somma, che noi chiamiamo parvenza o bellezza della vita. L'Hegel nol dice con queste espresse parole, perchè i suoi principii non sono questi; ma questo vuol dire, e questo è il suo

concetto; come ciascuno potrà chiarirsi, leggendo nell'opera di lui (1).

La menzione dell'Hegel mi fa ricordare del Lessing, il quale nel suo *Laocoonte* si propose questo scopo, di mostrare i termini scambievoli della poesia e delle arti del disegno; e sebbene abbia qui e colà ingegnose avvertenze, non tocca però il punto, nè riesce mai ad una conclusione chiara e ferma. A me pare che il difetto di conclusione derivi dal difetto di principio, e che l'unico principio ad una ragionevole distinzione delle arti sia la differenza de' loro oggetti, quale viene proposta da noi. Il qual principio potrebbe per avventura servire a recar luce in una materia molto buja, che merita di esser chiarita, e, chiarita, servirebbe forse a confermare esso principio. Il caso è questo. Sovente udite a dire che la tale e la tal cosa o fisonomia è bella ma non piace, o che piace ma non è bella, o che è graziosa ma non bella, o che bella ma non leggiadra, o che vaga ma non bella, o che bella ma non venusta, o che avvenente ed elegante ma non bella, e così via via. Or, se vi fate a domandare, che cosa è leggiadria, che cosa vaghezza, venustà, grazia, e così di mano in mano; tutti vi risponderanno, che leggiadria, vaghezza, venustà, grazia, eleganza, e simili, sono bellezza. E perchè, dunque, spesso si contrappongono una

(1) V. *op. cit.* tomo III, 198 e segg.

ad un'altra, e tutte insieme si contrappongono a bellezza? So che più d'uno scrittore, e il Firenzuola tra gli altri, si sono provati a notar la differenza di quelle varie specie di bellezza; ma non so che ad alcuno sia riuscita la pruova felicemente: e se trovo chi, dopo avere letto e studiato nelle costoro opere, sappia dirmi cosa che valga, io prometto di non voler più fiatare di questo argomento della bellezza. Ma finchè io non m'imbatto in cotesto fortunato, vorrei proporre che si vegga, se è possibile di mettere distinzione e ordine in quell'intrigo di nomi e di concetti, supponendo che non riguardino a non so quali differenti forme di bellezza, ma rispondano a'differenti gradi della bellezza. Così troveremmo, che forse leggiadria è proprio nome alla bellezza della materia ponderabile; e vaghezza, della materia imponderabile; e venustà, della vita; grazia, dell'anima; e va dicendo. Ma la ricerca andrebbe in lungo; dovendosi, da una parte, contendere con l'intrinseca difficoltà delle cose, e, dall'altra, con le improprietà del comune linguaggio: onde fia meglio ripigliare il discorso delle arti.

Qual'è il soggetto dove opera, e quale lo strumento con che opera la scultura? Come nella gerarchia naturale delle forze la forza superiore opera nella forza immediatamente inferiore, così nella gerarchia delle arti l'arte superiore opera, ossia ha suo soggetto, nell'arte immediatamente

inferiore. Che fa l'architettura? L'architettura, operando nello spazio, disegna la forma del ponderabile, la quale è una certa specificazione di luce. La forma corporea, dunque, la quale è l'oggetto dell'architettura, diviene soggetto della scultura, o, se vogliam dire, materia dove si imprime la parvenza della vita. E posto che la corporal forma sia materia della scultura, s'intenderà facilmente, che il suo strumento sono i contorni o, come diceva Leon Battista Alberti, l'orlo de'corpi, il disegno. Ciò vuol dire, che nella scultura il ponderabile, avorio, legno, bronzo, marmo, è più accessorio che nell'architettura; e non pigliasi, come nell'architettura, in quanto è ponderabile, ma in quanto figurato. L'architettura, in somma, usa il ponderabile, per rappresentare la forma; e la scultura usa la forma del ponderabile, per dimostrare la vita. Il quale intreccio delle arti e innesto dell' una nell'altra, fatto a similitudine del naturale innesto delle forze, diviene vieppiù palese nella poesia, ma scorgesi abbastanza anche nella pittura. E in vero, la pittura prende a suo soggetto ciò che nella scultura è oggetto, la vita o, meglio, la forma del vivente; ed usa per istrumento quello che nella scultura è soggetto, la luce differenziata. L'anima, dove pare? dove la rappresenta il pittore? Nella forma del vivente, nella forma organica. La vita, dunque, ossia la forma organica, ch'è oggetto della scultura, è soggetto

della pittura. E con quale strumento opera la pittura? Con la luce differenziata: e non differenziata solamente in figure, ma in colori eziandio, i quali sono una specificazione interna della luce, come le forme ne sono una esterna specificazione. La luce, dunque, ch'è materia nella scultura, diviene, specificandosi, strumento nella pittura. Laonde il disegno, ch'è tutto lo strumento della scultura, non è tutto lo strumento della pittura; essendo a questa egualmente necessarii il disegno e il colorito, il quale è tutto proprio di lei, e solamente di lei. Ma della pittura ciò che a noi importa di considerare, è il suo speziale oggetto.

L'oggetto speziale della pittura è l'anima, o, se vi piace, la parvenza dell'anima. Il proprio dell'anima è il sentire; onde tutto ciò che sente, è argomento diretto e principale della pittura; come tutto ciò ch'è sentito, ne è argomento indiretto e accessorio. Vedete ampiezza di spazio quasi interminato, che si apre innanzi al pittore! Lasciando la parte che diciamo accessoria e indiretta; non è egli un gran mondo, un piccolo gran mondo, il mondo interiore dell'anima, il mondo de' sentimenti? Io chiamo ora sentimento, non solo quello che l'anima patisce da forze straniere a lei, cioè le sensazioni, ma eziandio i suoi movimenti spontanei, che sono gli appetiti, e inoltre i fatti che risultano dalla passione e moto spontaneo congiunti, come so-

no il piacere e il dolore, e quegl'infiniti movimenti misti dell'anima che si addomandano passioni. Sensazioni, dunque, appetiti, piaceri, dolori, passioni sono campo della pittura. Ma conciossiachè il soggetto sia, com'è detto, la forma organica, ragionevolmente cotesto campo viene a ristringersi; imperciocchè la pittura tanto può rappresentare di sentimenti, quanto dall'anima se ne esprime di fuori nel corpo animato. E neppure quanto se n' esprime semplicemente, ma quanto se n'esprime senza offesa della bellezza organica, la quale è necessario soggetto al pittore. Questo importa, che i dipinti deono avere un po' bellezza scultoria, e ciò mediante il disegno; e una bellezza loro propria, pittoresca, di espressione, o espressione, senza altro aggiunto: la quale si dimostra più particolarmente mediante il colorito. Non pigliate però la differenza delle due arti tra loro in una significazione tanto rigorosa, che crediate esclusa dalla scultura ogni espression dell'anima. Lo scultore non si propone siccome suo fine di esprimere il sentimento, ma quando ritrae, come fa il più delle volte, cosa che sente, di necessità sparge il suo lavorio di un quasi fiore di espressione, che ingentilisce l'aria di gioventù, di vigore, di freschezza, vitalità e bellezza fisica, a cui egli mira principalmente. Si può dire, in somma, che la scultura aspiri verso l' espressione, ma che non la consegua; e che la pittura ponga il suo

fondamento nella scultura, ma sorga più alto.

Il fondarsi nella scultura, vuol dire che il pittore non deve mai offendere, come ho detto, la bellezza scultoria; ma può talvolta non dimostrarla. Laonde la malattia, la vecchiezza, la ferita, o più tosto la piaga, che sono onninamente rifiutate dalla scultura, può bene rappresentarle il pittore: purchè non manchi l'espressione del sentimento, e si fugga tutto quello che fa bruttezza. Un viso pallido, per esempio, e sbattuto dal dolore, non è bello fisicamente, ma non è brutto neppure: quantunque il dolore per lo più contragga talmente i muscoli della faccia, che ella ne diviene brutta e spiacevole a vedere. Laonde il pittore esprimerà la forza de'dolori con la pallidezza delle guancie e con la scurezza del guardo, ma non con quelle tali contrazioni di muscoli; e così egli conseguirà la bellezza dell'espressione, senza avere dimostrata, ma neppure offesa la bellezza fisica o scultoria che si chiami. Chi avesse pratica delle varie età e delle varie scuole della pittura, potrebbe per esperienza riconoscere la verità di quello che diciamo. Di tanti bellissimi dipinti di artefici italiani del secolo XV e del XVI, in cui è figurata la passione di nostro Signore, non ne trovereste un solo dove fosse menomamente offesa la bellezza scultoria, benchè l' espressione dello strazio interiore ed esterno sia tanta, che non potrebbe essere maggiore. Per contrario, o io m'inganno, ne' dipinti

olandesi, anche ne'più pregiati, i quali trattano quel medesimo tema, l'espressione del dolore non è così gentile, nè però è più forte. E questo che si dice del dolore, va inteso anche della gioja, la quale, quando sia eccessiva, suole alterare in maniera dispiacevole i lineamenti del viso e l'attitudine della persona. Lo scultore non cerca di rappresentare in atto di gioja le sue figure; ma solo di rappresentarle fiorenti di gioventù, di vigore e bellezza corporale: il pittore, quando bisogni, non si cura che le sue figure sieno fiorenti di gioventù, di vigore e corporal bellezza; ma solo, che esprimano gioja; schifando però que'segni e movimenti esterni della gioja, i quali guastino la compostezza del volto e della persona, cioè sieno dirittamente contrarii alla bellezza del corpo. A questo patto e con questi accorgimenti la pittura può esprimere, non che le più gagliarde passioni, anche la morte; levandone quella deformità che la morte suole imprimere nelle forme corporali dell'uomo.

Oh! dirà qui alcuno: se objetto della pittura è l'anima; come può il pittore esprimere l'anima in un corpo che non sia più animato? O è falsa la teoria circa l'objetto dell'arte, o non si deve poter figurare la morte in un dipinto. Chi discorresse in questo modo, potrebbe eziandio combattere ciò che si è affermato circa l'objetto della scultura; ricordando il Gesù morto di Michelangelo: la quale statua non sarebbe così bel-

la, com'è, anzi neppur tollerabile, se fosse vero che lo scultore miri principalmente a rappresentar la bellezza della vita. Ma questo discorso, a dir vero, sarebbe più ingegnoso che sodo. Imperciocchè non la vita propriamente, non l'anima si vogliono figurare dallo scultore e dal pittore, ma la bellezza o parvenza della vita e dell'anima. Ora, nel Gesù morto, o ch'e' sia dipinto o che scolpito, e in tutte le simiglianti sculture e pitture, la parvenza della vita e del sentimento non manca; e se mancasse, quelle non sarebbero opere lodate, anzi non sarebbero opere di arte affatto. Il proprio loro pregio è questo, che vedesi il corpo umano recentemente abbandonato dal principio che lo anima e lo vivifica, ma tuttavia parvente dell'anima e della vita; imperciocchè la parvenza sopravvive un istante all'intima possa che la produce: come allo spegnersi di un lume al bujo l'immagine della fiamma rimane per un istante nell'occhio, e poi si dilegua. Cogliere quel fugace istante e fermarlo, ecco il segreto degli artefici.

Un'altra accusa potrebbe farsi contro la nostra dottrina; mettendoci in contraddizione con noi stessi, i quali una volta abbiamo predicato che nè sentimenti nè passioni abbiano luogo nelle arti, ed ora assegniamo alla pittura come suo proprio oggetto la passione ed il sentimento. Ma, io domando, la pittura non è forse un'arte bella? Senza dubbio, sì. E le arti belle non na-

scono forse dall'ingegno? Questo fu già dimostrato. E delle passioni e de'sentimenti non avviene, che nell'ingegno si trasmutino in semplici parvenze? La parvenza, dunque, delle passioni e de' sentimenti noi intendiamo che sia l'oggetto della pittura. E tanto è dire parvenza, quanto bellezza; perciocchè nella creata parvenza, secondo i nostri principii, lampeggia il divino, ossia l'increata parvenza, l'assoluta bellezza. Laonde, a voler dare un giusto concetto della nobiltà della pittura, diciamo che suo proprio oggetto è di esprimere il divino nella passione e nel sentimento. E così intenderemmo, da una parte, perchè le rappresentazioni della vita domestica, fatte da' pittori fiamminghi, sebbene graziose, nondimeno sieno una specie infima, e dall'altra parte, perchè nelle *Sacre Famiglie* è posto il fastigio della pittura, e perchè Raffaello meritò che fosse chiamato divino. Dove risplende così limpida la divinità del sentimento e della passione, come in Cristo e in Maria? e chi si appressò meglio, se ne eccettui per alcune parti il beato Angelico e i maestri dell'Umbria; chi, dico, si appressò meglio di Raffaello a tanta altezza e purità di espressione?

Contemplando una *Sacra Famiglia* di Raffaello, o la sua *Trasfigurazione di Gesù*, o la *Cena* di Lionardo, o lo *Sponsalizio di santa Caterina* del Correggio, o altro simile dipinto, si può debitamente stimare la potenza della pittura. Lo

scalpello, anche maneggiato da Fidia o da Michelangelo o dal Canova, potrebbe forse altrettanto? Fra gli altri vantaggi del pittore sopra lo scultore è questo, che egli possa figurare la società degli animi. È una cosa indegna del suo solito buon giudizio quella che il Lessing dice della pittura storica, che la non abbia altro possibile ufficio, se non di mostrare varie forme di bellezza corporea, o, per usare le sue parole, di rappresentar la *bellezza diversificata* (1). E' bisogna non avere mai visto altro che qualche infelice sgorbio, per affermare una cosa tale. Lo stesso, dunque, varrà il dipingere dieci figure l'una appresso all'altra, le quali non abbiano a far niente l'una con l'altra, e il dipingere una bella composizione storica? Il pittore non pur disegna e colorisce, ma compone, cioè mette una figura in rapporto con un'altra, in rapporto di sentimenti e di passioni. In un vero dipinto le figure si amano, si odiano, si sdegnano, si compatiscono, parlano, rispondono, conversano l'una con l'altra. E perchè? Perchè l'oggetto della pittura è la parvenza dell'anima; e l'anima dice relazione, non solo verso di sè, ma verso di altro. Il critico tedesco, adunque, scambiò la pittura con la scultura, della quale potrebbesi con più verità affermare che unico fine sia la beltà corporea, e che non conosca artificio di compo-

(1) V. *op. cit. Suppl.* XXI, 274 e segg.

sizione. Nè si opponga, che la scultura altresì abbia suoi gruppi, come la Niobe e il Laocoonte già mentovati; conciossiachè, a ben considerarli, si vede che il vincolo il quale congiugne una a un'altra figura, ivi è più tosto esteriore che interno; in quanto che si rappresenta persone colpite dalla medesima sventura nel medesimo luogo, ma che non si parlano propriamente tra loro, nè si comunicano gli scambievoli affetti. In somma, o che guardiate addentro nell'essenza e proprietà della pittura, o che la confrontiate con le arti sorelle, tutto vi dimostra che l'ufficio e potenza di lei consiste nell'espressione dell'anima. Ed anco in uno de'generi più umili, come sono i ritratti, non si dimostra pittore eccellente chi imiti i lineamenti e le fattezze, ma chi ne'lineamenti e nelle fattezze esprime l'anima della persona; come fece in una maniera esimia Raffaello, ritraendo il decimo Leone.

Vedo che contro questa speziale destinazione della pittura un dubbio potrebbe sorgere per causa de'paesaggi. Pittura, si dirà, sono i paesaggi; ma dov'è l'anima? Manca, io dico, o più tosto può mancare, nel paesaggio il corpo animato, ma non l'anima, non il sentimento, non la passione dell'anima. Ditemi: ogni alba ed ogni tramonto è i medesimi per voi? Sorrento e Portici vi sono ogni volta la medesima cosa? Tutte le albe, certo, e tutti i tramonti si rassomigliano, quando si rassomigliano; e Portici e Sorrento

in certe stagioni, in certi giorni, in certe ore sono sempre que' medesimi. Nondimeno a noi quelle medesime viste or sono liete ed ora maninconose, quando ci svagano e quando ci raccolgono, e perfino talvolta ci sono chiare e aperte e talvolta silvestri e fosche, secondo che siamo disposti internamente. E ciò vuol dire, che l'anima si diffonde quasi fuor di noi nella natura circostante, e in quella sente sè stessa. Or, l'anima che sentesi nella natura inanimata, o, se piace, la natura inanimata qual'è sentita dall'anima, questo è il paesaggio. Perciò la fotografia, a mio parere, ritrae un paese, ma non fa un paesaggio; non potendosi per opera sua rappresentare l'inanimata natura così com'è sentita dall'anima. La quale in tanto ha di una medesima cosa un diverso spettacolo, in quanto che mossa e menata dalla fantasia avverte più una che un'altra parte, o alcune parti avverte ed alcune no. E questo intervento della fantasia vi spieghi, perchè il paesaggio sia vera e non infima specie di pittura, e perchè sieno vere e pregiate poesie alcune descrizioni della natura, nelle quali lo spirito umano vi comparisce come suono in eco o sole in riverbero.

LEZIONE XV.

Della poesia verso le arti minori; e in prima del soggetto della poesia.

A modo che monte sopra monte, così sopra l'architettura sorge la scultura, e sopra la scultura sorge la pittura. E il sorgere di un'arte sull'altra, importa che la seconda faccia suo fondamento ciò ch'è fastigio della prima, e sostenga sopra di sè un'altra che si eleva più sublime. Così vedemmo che l'oggetto dell'architettura diviene strumento e soggetto della scultura, e l'oggetto della scultura diviene soggetto e strumento della pittura. E non vi tacqui che nella musica altresì a me pareva di scorgere una certa moltiplicità di arti, e tra loro un ordine di sovrapposizione, simile all'ordine delle arti figurative; in quanto che dal metro all'armonia, e da questa al canto, o, se vogliamo dire, dalla misura all'accordo, e dall'accordo all'espressione si va quasi per quel passaggio che dall'architettura alla scultura, e da questa alla pittura. Sono, dunque, le arti come due catene di monti sovrapposti a monti, parallele, ma separate. Ora, sopra entrambe le cime posa un altro monte che si aderge infino al cielo e nasconde il capo negli splendori del sole. Che in questo monte si raffiguri la poesia, voi lo intendete; e intendete anco perchè la poesia si

dica toccare il cielo; sapendo che oggetto di lei è la bellezza dello spirito, e che la bellezza dello spirito nasce da immediata comunicazione col sole della bellezza di Dio. Ma, perchè si dice, e che vuol dire, che ella posi in sull'uno e l'altro giogo, ossia in sulla più eminente delle arti figurative e in sulla più eminente delle musicali? Il significato è questo: che la poesia toglie dalla musica lo strumento, e toglie il soggetto, ovvero materia, dalla pittura. Come, adunque, nello spirito dell'uomo si assomma e corona l'universo creato, similmente si assomma e corona nella poesia l'universo delle arti. Per il soggetto dov'ella opera, ella esaurisce tutte le forze e raccoglie tutte le perfezioni delle arti del disegno; per lo strumento di cui ella fa uso, ella sperimenta le forze e volge in suo profitto le perfezioni delle arti musicali; ma per il suo proprio oggetto ella solleva l'arte umana a una potenza e perfezione che non ha altro confine se non l'infinito.

Incominciamo dal soggetto. Che fa la pittura? Esprime l'anima e i moti dell'anima. L'espressione, dunque, dell'anima e de'suoi moti, dove sta l'oggetto della pittura, è la materia della poesia, e quasi il campo dove germogliano le sincere bellezze poetiche. Nè i sentimenti nè le passioni sono pura essenza di poesia; ma poema non si fa senza espression di passioni e sentimenti. La poesia di Omero non consiste proprio nel

chiamare *sonante* il mare, *biondo* Apollo, *di piè veloce* Achille, *d'occhi azzurri* Minerva; ma nondimeno le immagini sensibili, cioè di sentimenti, le quali si eccitano con quegli aggiunti, sono come il fondo e lo spazio dove lo spirito viene rappresentato, cioè sono il soggetto e la materia dove nasce la propria bellezza poetica. Il medesimo, per un esempio di altra natura, dite del *gran mar dell' essere*, come l'Alighieri chiama poeticamente l'universo: dove l'immagine sensibile che si desta, è bella, sì, ma in quel luogo serve soltanto come di un'aja in cui la fantasia ponga e contempli una più squisita e tutta poetica bellezza. E similmente, ogni poema dee contenere e palesare passione, o passione nel poeta, o passione nell'argomento; nè però dee finire nell' espression della passione. Chi parla più passionato di Pindaro? Chi tratta argomenti più passionati che Eschilo? E non per tanto ad Eschilo e a Pindaro le passioni non sono il termine e l'oggetto della rappresentazione, ma sì il soggetto e la materia dove rappresentano. E che rappresentano? Lo vedremo testè. Qui sforziamoci di ben comprendere la natura di ciò che chiamiamo soggetto della poesia; e a questo fine ajutiamoci di un esempio.

Io voglio bravare una grande difficoltà, la maggiore forse che potrebbe sorgere contro la nostra teoria del bello in universale, e del bello poetico in particolare. L'esempio di cui ci ajuteremo,

sia la Francesca di Dante. Non vi recito le parole, perchè degl'Italiani, chi non le ha presenti nella memoria? Ditemi, dunque: v'imbatteste mai a un racconto più tenero di quello? vi ricordate di un altro luogo di poeta che vi commovesse tanto? potete immaginare un caso dove più trionfi il sentimento e la passione? Or bene: senza tanto sentimento e senza tanta passione quell'episodio non sarebbe nè bello nè poetico; e nondimeno la sua tanta e tanto poetica bellezza non istà propriamente nel sentimento e nella passione che vi si esprimono. E per chiarircene, facciamo una finzione, e fingiamoci di contemplare quel caso in un dipinto, in un dipinto perfetto, dove sieno, quanto è possibile, egregiamente figurati i due amanti e i due viaggiatori e tutta la scena intorno, e nel volto delle persone espressa vivamente la passione, come il poeta immagina e fa immaginare altrui. Crediam noi, che un quadro tale avrebbe metà di quella bellezza, che il canto dell'Alighieri? Io dico di no, risolutamente. E la ragione è questa, che il quadro dipinto sarebbe appena il fondo ove si collochi la rappresentazione poetica, ma non sarebbe essa rappresentazione poetica a punto. Nel dipinto non mancherebbe nè l'espressa passione, nè la parte sensibile, cioè quello che si può con l'occhio vedere; anzi da questo lato ci sarebbe guadagno di vivacità e forza; ma il proprio della poesia mancherebbe, perciocchè non parrebbe lo

spirito. Lo spirito pare nella mestizia con cui si parla della gioja, nel contrapposto del dolore presente col perduto ma non dimenticato diletto, nel rappresentarsi congiuntamente gli occhi lampeggianti di riso e lagrimosi, la bocca tremante per ebbrezza di piacere e atteggiata a sospiri amarissimi. Sono due scene, non che diverse, contrarie tra loro, la scena della festa e la scena del lutto, le quali il poeta ha potuto e saputo riunire e mettere l'una nell'altra, ma non potrebbe e non saprebbe fare qual si voglia gran maestro di pittura. Può il pittore mirabilmente rappresentare l'una e l'altra scena separate; ma così rappresenta una passione, l'anima, non lo spirito. Un soggetto (uso la parola in istretto senso metafisico), un soggetto nel quale sieno congiunte e contemporanee due passioni che si annullino scambievolmente, quello è lo spirito. E lo spirito, così rappresentato, apparisce; cioè diviene bello e poetico; essendo la bellezza non altro che parvenza, ed essendo la parvenza un certo che simile alla lucidità de'cristalli, che si lasciano trapassare e lasciano vedere i raggi del sole. Il qual paragone quadra a capello col caso nostro; imperciocchè veramente nella Francesca del poeta, per traverso allo spirito di lei, se posso così dire, per traverso allo spirito in cui è tormento ciò che fu piacere, ci si apre uno spettacolo divino, lo spettacolo del-

l'adempiuta e compiuta giustizia, ch'è la parola di Dio, scaturigine di ogni bello.

Forse le considerazioni che facciamo sopra la Francesca di Dante, se le ponderate a dovere, vi schiudono una via novella a scoprire i tesori delle bellezze dantesche, e vi spiegano dove consista il pregio unico del poeta italiano. Forse eziandio il solo esempio della Francesca, attesamente meditato e felicemente inteso, basterà a farvi comprendere che cosa è la parvenza dello spirito, e che l'oggetto della poesia, e quale la propria bellezza di lei. Ma adesso noi miriamo ad altro, cioè a dichiararci esattamente, in che stia il soggetto poetico. Fate, adunque, un'altra finzione, e pensate che, non un pittore, ma un poeta abilissimo descriva eccellentemente, ma separatamente, le due scene congiunte, anzi unificate dall'Alighieri. Che rimarrebbe di tanta bellezza? La millesima parte appena, o, per dir meglio, dileguerebbesi la propria bellezza poetica, e resterebbe una certa bellezza pittorica, ossia l'espression dell'anima con sue passioni e sentimenti. La quale espression dell'anima è in poesia come un campo che aspetti le figure, un soggetto senza oggetto. Al poeta l'anima, con tutti i suoi moti e sentimenti e passioni, è soggetto o materia dove rappresentasi; e lo spirito è oggetto rappresentato. Si potrebbe dir così: La poesia rappresenta lo spirito nell'anima.

Queste non sono sottilità vane, ma principii

veri di filosofia delle lettere, i quali compendiano e spiegano quanto di ragionevole si trova diffuso ne'comuni trattati di critica e di poetica, correggono quanto vi si trova di falso, e ciò che non vi si trova, aggiungono. Così il notissimo precetto di Orazio *ut pictura poësis* non ha ragione, se non è inteso nel senso che la poesia lavori sopra la pittura; e chi lo piglia come le parole suonano, cade in errore. Lodovico Ariosto, a mo'di esempio, descrive il volto e le fattezze di Alcina così proprio come un pittore farebbe; e nondimeno, secondo che notarono il Lessing e il Foscolo, la sua non è una bella descrizione, nè comparabile alla bellissima di Elena presso Omero, da noi già riferita, o alle molte simili, e tutte bellissime, che si ammirano nel Canzoniere di Francesco Petrarca. Or chi paragoni quella e queste descrizioni, vedrà chiaramente che Omero e il Petrarca non vollero gareggiare co' pittori, ma incominciano là ove la pittura finisce. Vo'dire, che il poeta prende un tratto solo, o pochi tratti, il tratto più squisito che possa venir figurato per opera di pittura; come sarebbe un lampeggiar d'occhi o un sorriso o un sospiro o anche un grazioso movimento della persona; e se ne serve quasi per dare un sito, cioè un soggetto, alle più aeree, più vaghe, più spirituali forme che appartengono all'arte sua. Io non voglio e non posso indugiarmi in questi confronti; ma se ne siete desiderosi, basterà leggere

il luogo che vi ho citato dell'Ariosto, e qualche strofe della canzone del Petrarca *Chiare e fresche e dolci acque*. Quello che più mi cale di farvi avvertire, è che questo limite della poesia non nasce da impotenza, quasi che ella in certe cose non possa tanto, quanto può la pittura, ma nasce più tosto da una contraria cagione, cioè dal dover ella, per sua maggior potenza e nobiltà, schifare le più umili vie che sono prescritte alla pittura. Chi ha le ali come l'augello, deve forse mutare i passi in sul terreno come il corridore? Del dipingere con le parole, e del fare di tal pittura un fondo alla bellezza poetica, Omero è maestro sovrano, e forse inarrivabile; perciocchè sebbene possa esser nato per addietro o nascere in avvenire un ingegno pari, non si sono però mai rinnovate nè si rinnoveranno più mai condizioni di tempo simili a quelle. In quel tempo la Grecia entrava dalla fanciullezza nell'adolescenza, e l'adolescente ingegno, disviluppandosi dal senso, sorgeva alle prime operazioni della vita spirituale. E come il sole in sul sorgere si vela un poco delle nebbie notturne, le quali non ne impediscono, ma temperano la veduta, così l'ingegno in sul primo apparire porta seco alcune tracce de'sentimenti da cui emerge, che non bastano a smorzare la sua luce, ma servono a darle come un po'corpo. Così avviene che l'invenzione omerica, come che tutta poetica, si dispiegò nondimeno in una continua scena pitto-

resca. Chi legge l'Iliade e l'Odìssea, non gli par di leggere, ma di muoversi pel mondo; tutto gli è visibile e sensibile; tutto è cosa che sente ed è sentita; tutto, in somma, è pittura. Ma quella è pittura accennata appena e non finita; pittura instabile, che vi si fa passare continua, ma così rapida sotto agli occhi, che non vi tragge mai a sè, distogliendovi dal più nobile fine a cui mira il poeta; pittura che dà il soggetto, ma non ruba l'oggetto alla poesia; pittura che eccita, ma non sazia nè stanca l'immaginativa; pittura che tempera, ma non cuopre la luminosa parvenza dello spirito. La qual leggerezza e mobilità, se posso così dire, delle immagini poetiche io non saprei raccomandarla mai tanto che basti; considerando la gran voga in cui sono oggidì i romanzi, e l'abuso che ne'romanzi si fa della descrizione pittoresca. Si vuole non solamente gareggiare con la pittura, ma vincerla nella gara, e vincere perfino la scuola fiamminga, ch'è così diligente e minuta, come tutti sanno. L'effetto però riesce contrario alla speranza; conciossiachè in quelle loro descrizioni tu non trovi nè pittura nè poesia, anzi svenevolezza e noja.

Ma per quanto sia abbozzata, mobile, aerea la pittura che serve di fondo alla poesia, pittura è sempre, e non può mai offendere le necessarie leggi dell' arte. In tanto e così vario dipingere che fa Omero, se tu vuoi nella tua fantasia compiere le scene e le figure pittoresche le quali egli

accenna, non ti avverrà mai di vederne uscire una scena o figura discordante seco stessa e mostruosa; anzi la più parte riusciranno belle di bellezza pittorica, e tali che l'occhio se ne compiacerebbe. Non ne allego esempi, perchè sarebbero inutili in cosa chiarissima; e certo ne avrà notato molti chiunque ha letto pure una volta que'poemi. Ma se ci ha alcuno che sia vago di sapere più addentro in questa materia, colui guardi un poco nella *Galleria omerica* dell'Inghirami, e vedrà quante figure e quante scene bellissime i greci artefici e col pennello e con lo scalpello trassero dalla sola Iliade. Il qual pregio è comune a tutti i poeti greci, ed a'migliori italiani di tutti i tempi, ma rarissimo presso i forestieri, eziandio se buoni e lodati. Dipingono, poetando, anco i popoli orientali e i boreali, ma dipingono troppo e male. In loro talvolta scomparisce affatto la poesia, e rimane schietta pittura; come si vede massimamente presso gli arabi e i persiani: talvolta linee e colori sono così multiplicati e confusi, che a voler ritrarre in tela ciò che ricevi nella fantasia, esce un mostro; come avviene de'poeti indiani: talvolta finalmente sono tali colori e linee, che il pennello non ne caverebbe veruna figura, nè bella nè brutta, e la fantasia che vuole a ogni modo comporre dentro di sè una scena, si affatica invano, e se ne disgusta; come spesso ti accade leggendo nelle poesie di Ossian e nelle

tedesche recenti. In generale, i popoli illustri per le arti del disegno sogliono riuscire eccellentemente in questa specie di pittura poetica, e riescono men bene i popoli che son privi di quella lode. Nasce forse la differenza dal mancare agli uni ciò che abbonda agli altri? cioè dalla dimestichezza con le belle forme inventate dagli scultori e da'pittori? Non credo; e più tosto crederei che gli scultori e pittori si giovino dell'opera de'poeti. Ma il vero è, che i due fatti non sono causa l'un dell'altro, ma nascono entrambi da una causa medesima, cioè da bene temperato ingegno. E se ci ha de'casi in cui non sia irragionevole di credere, che la guardatura del cielo e la circostante natura dispongano conformemente alla sua qualità gli umani ingegni, un caso è questo.

Perchè la pittura poetica abbia le doti di cui parliamo, in primo luogo e principalmente si ricerca ch'ella sia spontanea, cioè che la fantasia naturalmente concepisca le cose come vestite di un corpo quasi aereo, ossia concepisca delle cose immagini tali, che si possano imitare col pennello. Chi può leggere, non dirò con diletto, ma senza fastidio quelle artificiose personificazioni di virtù o vizii e di fatti incorporei, delle quali abbondano i mediocri e gl'infimi poeti? Quelle non sono pitture nate, ma fatte, e però impoetiche. A me io confesso che anco la celebre personificazione che Virgilio fa della

fama nel quarto dell'Eneide, mi sente di artificio; e forse la cagione è, che Virgilio non vedeva naturalmente la fama in forma di una persona, quale vuol farla vedere a noi. Per contrario, Omero è palese che vede egli stesso in forma corporea tutto quello che egli figura corporeo, cioè dipinge poeticamente: e però anche noi vediamo così. Nè si creda che cotesto sia tutto privilegio de'tempi omerici, sì che quinci innanzi debbasi disperare di poter rinvenire alla poesia un fondo o soggetto pittoresco tanto continuo e tanto vivace, quanto è nell'Iliade e nell'Odissea. Certo i tempi, come ho toccato di sopra, poterono molto; ma può anche molto la potente fantasia: e ne sia pruova la Divina Commedia. Dante dipinge quasi sempre, e sempre con naturalezza, il fondo della sua poesia; e lo dipinge anche quando la cosa non sia capace di essere figurata in forma corporea. Come può essere ciò? Vi sovvenga, che la pittura esprime l'anima, e non solo il sentimento, ma la passione eziandio, il desiderio, l'aversione, l'ira, la gioja e simili. Ora, siccome al poeta greco tutto è cosa che sente ed è sentita, così al poeta italiano tutto odia o ama, tutto è odioso o amabile, tutto, in somma, è passionato, e però pittoresco.

Certo quest'ultima specie di pittura è più attenuata e fugace che non sia l'omerica, ma pittura nondimeno, e atta di essere soggetto alle invenzioni poetiche. Forse anco, essendo essa

una pittura più intima e più leggiera, conviene meglio all'indole più spirituale della poesia moderna. Oltre di che ci ha una specie di poemi, come i poemi lirici, dove il fondo pittoresco o non bisogna, o bisogna che sia più mobile, più interrotto, più difficile a essere imitato col pennello. E finalmente sono altri poemi in cui la pittura non manca, anzi abbonda, ma è separata dall'oggetto poetico, e non trattata con le parole. Io intendo de'poemi drammatici, in cui una poesia unica, inventata tutta di un getto, indivisa in sè, viene divisa esternamente, segregato l'oggetto dal soggetto, e quello manifestato con parole, questo con opera di pittura, di scultura, di architettura, col teatro, in somma, e con la scena. Secondo questa mia opinione il teatro, o, per dir meglio, l'apparato drammatico esteriore non è altro, se non il soggetto o materia che non manca a veruna specie di poemi. E un certo che di simile pensiamo anche degli strumenti musicali che accompagnano talune forme poetiche, e dell'orchestra in generale. Ma di queste cose si dirà a lor luogo.

Sapete questa pittura poetica, o soggetto di poesia che si chiami, a che serve? Serve, tra le altre cose, a partorire ciò che oggi chiamano l'illusione poetica. Che è l'illusione? È un crederci di esser là dove non siamo; è un segregarsi dello spirito dal sensibile presente, e collocarsi in un presente non sentito ma immagi-

nato; è un perdere di veduta la natura circostante agli occhi del nostro corpo, e vedere la natura ch'è presente allo spirito; è un trasformarsi di queste parieti, per esempio, di questa volta, di questi arnesi in boschi, in valli, in colline, in acque correnti, in una reggia di re persiano, e in qualsivoglia altra cosa a cui la fantasia guardi. I Greci dicevano ἐναργεία, e noi potremmo dire evidenza, ovvero veduta fantastica. Or la poesia non è compiuta, quasi non è poesia, se non consegue questo effetto; e questo effetto non può conseguirsi, se ella non operi sopra la pittura, cioè non abbia quel soggetto o fondo pittoresco del quale andiamo discorrendo. Ma, in che modo la parola può sopperire al pennello? Questo appartiene ad un' altra investigazione, cioè all' investigazione dello strumento usato dalla poesia; e però ne dobbiamo discorrere a parte.

LEZIONE XVI.

Dello strumento della poesia.

Come la vita si manifesta per le forme organiche impresse nella materia; e come l'anima si manifesta pel movimento delle membra e della voce; così lo spirito si manifesta per la parola, la quale è movimento di voce, ma di voce articolata, e fatta, mediante l'articolazione, segno

del pensiero, cioè di esso spirito. La parola, dunque, si può considerare o come parola e parvenza dello spirito, o come suono semplicemente e parvenza dell'anima. Or, considerata nel primo de' due modi, ella è oggetto e sostanza di poesia; e considerata nel secondo modo, ella è oggetto e sostanza della musica, ma strumento di poesia. E per questo ci venne detto che la poesia, non solamente lega e sottopone a sè le arti del disegno, facendone materia e fondo di sue invenzioni, ma lega e sottopone a sè anco le arti musicali, adoperandole a strumento di sua potenza. Ha dunque sua musica e sue leggi musicali la poesia; e noi, pare, dovremmo toccarne un motto. Ma che potremmo noi dirne? Della musica in universale, e della sua misteriosa efficacia fu parlato. Delle particolari leggi musicali non saprei discorrere; nè sarebbe questo il luogo. Faremo noi, dunque, un trattato di versificazione? Non credo che si possa tollerare fatica più nojosa nè più vana; chè niuno mai imparò a comporre o a gustar versi per istudio fatto ne' trattati. Perciò staremo contenti a dire dell'essenza del verso in generale; rimettendo qualche più speciale osservazione, se fia necessario, a quando si tratterà le specie della poesia.

Che cosa, dunque, è il verso? Il verso, come lo stesso vocabolo dice, è un certo volgimento o ritorno. Ritorno di che? Del suono, s'intende. Il suono ha, dunque, un suo cammino da cui

possa rivolgersi e ritornare? Sì, certamente: e il suo cammino è il cammino stesso del tempo; come il cammino della polvere nel turbine è il cammino stesso dell'aere dal quale è rapita. E che cammino è quello del tempo? Parmi di avervelo detto altra volta; e in altra mia opera ne ho trattato di proposito. Il tempo è la dissipazione del creato, la fuga della natura da sè stessa. Il tempo non è solamente ciò, ma è ciò eziandio; ed a noi ora basta di considerarlo così. Il suono, dunque, dispiegandosi nel tempo e seguendone il corso, è cosa che si dissipa, che fugge e insegue e distrugge sè stessa indefessamente. Ciò importa, che esso di sua natura sia massimamente disunito, e perchè disunito, instabile, ineguale, dissimile; essendo la stabilità, l'eguaglianza e la similitudine forme di unione e gradi verso l'unità. A voler raccogliere in una sola parola i difetti del suono, direbbesi che esso è indefinito. Non vogliate però confondere l'indefinito con l'infinito, e sappiate che all'infinito, il quale è il sommamente uno, si approssima più il definito che l'indefinito. Nè anco vogliate credere, che il vario e il molti sia il medesimo che l'indefinito, l'instabile, il dissimile, l'ineguale; chè la varietà e la moltitudine sono men lungi dall'unità e dall'infinità, che non sieno la diseguaglianza, la instabilità, la dissimilitudine, l'indefinitezza. E ciò basti di metafisica.

Il suono, indefinito di sua natura, viene già

in qualche maniera definito nella parola; conciossiachè non si possa profferir parola senza un certo alzamento di voce, il quale corrisponde alla massima dilatazione che i polmoni fanno a mandar fuori il fiato. Questo alzamento di voce è l'accento. Ora, o la parola si compie in un suono fisicamente indivisibile; ed ella non è altro che un accento: o si compie in un suono atto a dividersi; ed ella trovasi naturalmente variata in accenti e non accenti, o, vogliam dire, in tuoni acuti e in gravi. Nell'un caso e nell'altro è palese, come per la parola il suono, da un rumore indiscernibile e indistinto si muti in una determinata figura acustica, se possiamo così chiamarla. Ed ancorchè accada che si accozzino insieme più accenti, cioè parole risultanti da un solo accento; la necessità organica della vociferazione farà che uno degli accenti sia più acuto, e che gli altri facciano verso di lui ufficio di suono grave. A ogni modo, adunque, la somma del suono la quale risulta da più vocaboli accozzati, ha tanti interrompimenti e quasi giunture, quanti sono gli accenti, o percotimenti di voce. Queste giunture e interruzioni fermano in certa guisa il flutto del suono, il fanno tornare indietro e ricominciare, il sottraggono alla sua dissipazione e instabilità naturale. Ma con ciò non è ancor nato il verso; imperciocchè il suono, sebbene si fermi, non si ferma però sempre alla medesima sede, non ricorre il cammino già fat-

to, non ritorna al punto onde mosse, non si gira in sè stesso, non fa, in somma, circuito, e non è un verso propriamente. E che bisogna, dunque, perchè nasca il verso? Udite. Interrompendosi negli accenti l'indefinita serie del suono, ne risultano, com'è chiaro, distanze o eguali o diseguali tra loro. Se le distanze sono eguali, sì che l'accento cada stabilmente sul medesimo luogo, e tutti sieno a pari lontananza l'un dall'altro, il verso è già fatto; anzi tanti versi, quanti sono i ritorni dell'accento. Se poi le parti risultanti dall'interruzione sono diseguali; o l'ineguaglianza si ristabilisce mediante le parti che seguono, o non si ristabilisce. Nel primo caso si ha il verso, e si ha in quel punto dov'è ristabilita l'eguaglianza. Nel secondo caso non ci è e non può esserci verso. Intendo che sia ristabilita l'eguaglianza, quando, per un esempio, se la prima e la seconda parte sono diseguali tra loro, nondimeno la loro somma è uguale alla terza, o alla somma della terza e della quarta; o quando nella terza ci è un eccesso che empia il difetto della seconda, e così via via in mille altri modi. La conclusione è, che il verso si fa dalla eguale distribuzione de'suoni acuti tra'gravi, cioè dalla egualità delle distanze tra gli accenti, e che allora si compie, quando racquista l'ugualità.

Questa è la forma più rozza del verso, e quasi la travatura dell'edificio; imperocchè l'eguale distribuzione degli accenti può di per sè sola far

verso, laddove senza di essa non è al tutto possibile alcun verso, nè perfetto nè imperfetto. Quelle arie che udiamo cantare alla plebe, spesso non osservano misura di tempo, nè hanno industria di rime; ma non mancano mai di certi regolati ritorni dell'accento: e senza di ciò non si può cantarle. Noi chiameremo quinci innanzi ritmo, sì questa legge degli accenti, e sì questo verso formato unicamente con gli accenti; chè in ciò propriamente parmi che consista il ritmo: se è lecito di affermar niente di certo in questa materia, confusa più forse dagli uomini eruditi che dagl'ineruditi. Sia però qual si voglia il vero significato del vocabolo, o qual si voglia il significato che comunemente gli si dà, voi sapete oramai che cosa da noi intendasi per ritmo. Nel ritmo, dunque, e unicamente in esso, consiste la verseggiatura de'popoli meno civili; anzi, anche di popoli non incivili, ma che però non hanno una letteratura squisita. E la stessa poesia degli Ebrei, se poesia deve chiamarsi, di ritmo non manca certamente. Non voglio entrare qui nelle lunghe contese, e forse impossibili a terminarsi, di coloro che, come il Lowth, veggono anche il metro nella versificazione ebraica, e di coloro che, come il Michaelis, veggono che non vi è metro (1): ma affermo, e potrei dimostrarlo, che il ritmo non manca. Nè mancava alle poesie popolari de-

(1) V. Lowth, *De sacra Hebraeorum poësi*, p. 467 e s.

gl'italiani antichissimi, i quali, come pare al Galvani, non ebbero metro fino al calabrese Ennio, ma il ritmo l'ebbero sempre (1). Ed anche alcuni de' nostri inni ecclesiastici non hanno altro artificio di versificazione, se non questo del ritmo: e Gianvincenzo Gravina lo ha notato; arrecandone in esempio due versi dell' inno che cantiamo nell'adorazione del Sacramento (2).

Ho detto che il ritmo sia quasi la travatura del verso, sì perchè è il sostegno di tutta la versificazione, e sì perchè intorno e sopra del ritmo si assettano e dispongono tutti gli altri abbellimenti da cui nasce il verso perfetto, il quale perciò potrebbe chiamarsi un ritmo vestito. E che sia così, veggiamolo quasi praticamente. Pigliate un ritmo, e misurate il tempo che il suono impiega tra accento ed accento. Ponete mente che io non vi dico di contare le articolazioni di suono, cioè le sillabe che si frappongono tra gli accenti, ma i tempi occupati dalle sillabe; conciossiachè ci ha sillaba la quale esige a profferirsi un certo tempo, e sillaba che ne esige il doppio o la metà. Questa differenza è palese e stabile nella lingua latina e nella greca, ma sebbene non sia così palese e stabilita nella nostra e in altre viventi, nondimeno si avverte anche in queste: ed in ciò accetto quello che della nostra

(1) V. *Archivio storico italiano*; t. XIV, Firenze 1849, f. 388 e seg.

(2) V. *Della tragedia libro uno*; XXVIII.

italiana scrive un moderno (1). Ed ancorchè ad alcune sillabe manchi la qualità interna e fissa di lunghezza e brevità, viene lor data, o fatta più palese, dal sito in cui si trovano, ossia dalle pause e intervalli a cui precedono e seguono, e dagli scontri e confusioni di suono che han luogo. Misurati, adunque, i tempi che s'interpongono tra gli accenti di un verso ritmico, tempi risultanti e da'suoni e da'silenzii che si alternano co'suoni; le somme totali del tempo, o sono eguali l'una all'altra, come il due per esempio è uguale al due, o sono diseguali. Se sono eguali, il verso non solo è ritmo, ma ancora metro, ossia verso perfetto. E se le somme de'tempi sono diseguali, ma in sì fatto modo, che alla fine si vadano ad eguagliare, come la somma del tre e cinque si eguaglia con la somma del quattro e quattro, o per altra simile maniera di compensazione; anche si ha il metro; anzi si ha un più esquisito metro, e un verso più perfetto. E aggiungo, che anche la proporzione è una forma di egualità; e che se le somme de'tempi divise dagli accenti sono tra lor proporzionate, come, poniamo caso, il due col sei e il tre col nove, anche si ha a dire che ci sia ugualità, e che, accoppiate insieme, facciano metro. Ma avvertite, di grazia, che le cifre aritmetiche sono da me arrecate in esempio, per dichiarare il

(1) V. Biagioli, *Trattato della poesia italiana.*

mio concetto, e non perchè io creda che il vero abbiasi a fabbricare con que' numeri a punto, o per via di computo aritmetico. Io vo' dire soltanto, che la ragion del metro consiste in una certa egualità; ma penso che di cotesta egualità giudica l'udito, e, meglio, l'udito esercitato dall'arte.

Si raccoglie dalle cose predette, che sì il verso classico, de' Greci e de' Latini (a cui per questa parte sono da aggiugnere gl' Indi, i Persiani e gli Arabi), e sì il verso moderno risultano dal ritmo e dal metro insieme contemperati. La differenza tra noi e gli antichi è questa, pare a me: che agli antichi erano chiare e ferme le regole de' piedi e della misura, ma incerte, o almeno più ascose e impossibili ad essere matematicamente determinate, le regole de' tuoni e degli accenti; laddove a noi è tutto il contrario, che il ritmo è quasi un artificio meccanico, ma più difficile e più recondita l'arte del metro. E da ciò nasce, che altri spesso fabbrichi versi dove ogni accento è al suo sito, ma che non sono buoni versi, perchè non suonano; e che si fabbricano, e si fabbricavano anche dagli antichi, e da Cicerone tra gli altri, versi esattissimi per misura e numero di piedi, ma che non suonano, e non sonavano, e però non sono versi, o sono imperfetti. Così è: il verso dee vincere la naturale instabilità e disunione del suono; onde gli bisogna da una parte il ritmo, cioè la sede stabile degli accenti, per fermare ciò che fugge, e gli bisogna dall'altra

parte il metro, cioè l'egualità nella misura de' tempi, per raccogliere intorno agli accenti ciò che si sparge. Eppure, e col ritmo e col metro può dirsi avvicinata più tosto che raggiunta la perfezione; conciossiachè rimanga tuttavia nel suono alcuna cosa indomata dall'arte e abbandonata al caso. Consideriamo.

Che fa il ritmo? Regola gli accenti del suono. Che fa il metro? Regola i tempi del suono. Dunque sono regolati gli accenti e i tempi, ma il suono stesso, la materia del suono, la qualità, per così dire, che distingue il suono dell'*a* dal suono dell'*e*, non è regolata. Nel verso, quale finora lo abbiamo veduto, il suono è sempre dissimile a sè stesso; e se qualche volta si ripete, ripetesi a caso: onde séguita, che non sia vinta la sua natural dissimilitudine. Vinta sarebbe, quando la simiglianza, cioè il ritorno del simile, cadesse a sede fissa e a misurata distanza; chè in questo modo apparirebbe l'opera dell'ingegno. Ora il ritorno del medesimo suono a sede fissa, ossia prestabilita dall'ingegno e preconosciuta, e a pari distanza di tempi, è la rima. Ciò che il ritmo è per gli accenti, e il metro per la misura de' tempi, quel medesimo è la rima pel suono. Il verso, dunque, perfettissimo è il rimato. Nè state a udir coloro che credono la moderna versificazione più imperfetta dell'antica, per causa della rima, quasi che la sia un orpello a nascondere la perduta arte del ritmo e

del metro. Ciò sarebbe vero solamente di quelle lingue e letterature che mancassero o fossero incapaci del metro e del ritmo, com'è la lingua e la letteratura francese. Non dico che ella al tutto non abbia ritmo nè metro; ma quell' accento necessario in sull'ultima sillaba, fa che il ritmo sia poverissimo, e conseguentemente poverissimo anche il metro: onde segue, che la rima sia presso que' poeti come un cencio usato a coprire la miseria, cioè una cosa tanto fastidiosa a vedere, quanto quella che si vuole occultare. E perciò, a mio credere, non è difetto, ma pregio del *Telemaco*, che sia scritto in prosa; ed è segno del fine giudizio del Fenelon, il quale dal suo materno linguaggio, conoscendolo troppo bene, vide che non si poteva cavare quella musicale bellezza che non vi si contiene. So che la lingua francese ha pure alcuni più intimi difetti che la rendono inetta alla poesia; e forse ne dovremo toccare a tempo opportuno: ma ora parliamo della verseggiatura.

La rima, dunque, non si scompagna dal ritmo e dal metro, ma vi si aggiugne: o li riveste, per seguitare la similitudine. Non sono versi, ma discorso rimato, certi scarmigliati cantari della plebe dove non si osserva legge di accenti nè di piedi. E d'altra parte non è rima nè l'*allitterazione*, usata nelle poesie scandinave, cioè la similitudine di una consonante o di una vocale in sul principio de'versi; nè l'assonanza, molto fre-

quente ne' poeti spagnuoli, cioè la similitudine di non più che una vocale in sulla fine de'versi. E la ragione è, che la rima deve ritornare a misurate distanze, e occupare il suono delle parole dal punto ove cade l'accento infino al termine della parola; cioè deve sovrapporsi al metro e al ritmo. Il verso, in somma, dee già essere compiuto in quanto alla misura de'tempi e in quanto all'alterna successione de'tuoni gravi e acuti, per divenir capace della rima: la quale conseguentemente non ha luogo se non in sulla fine del verso. I Cinesi usano di rimare, almeno in certe specie di poesia, quasi ciascuna parola di ogni verso (1); cioè ciascuna sillaba; consistendo tutti i loro vocaboli in una sillaba sola: ma chi vorrà consigliarsi di armonia co'Cinesi? Nè v'inganni il vedere anco nella nostra armoniosissima favella alcuni versi rimati nel mezzo; chè quelli, anzi che singoli versi, sono coppie di versi scritti in sulla medesima linea. E veramente, la rima, sebbene appartenga a ciascun verso, nondimeno non tanto è abbellimento de'singoli versi, quanto de'versi composti, ossia delle stanze, delle strofi, o come altrimenti si chiamino. Che è la strofe? È un verso composto di versi. Ponete insieme due, tre, quattro o più versi compiuti in loro medesimi, ma differenti, o tutti o una parte, l'uno dall'altro per misura e accentuazione;

(1) V. Abel-Remusat, *Nouveaux melanges asiatiques*, t. I, 335 e segg.

e poi rifatevi da capo con altrettanti versi similmente fatti e similmente ordinati tra loro; ecco la strofe, anzi ecco due strofi, cioè due grandi versi, composti di versi minori. Li chiamo versi, perchè davvero consistono in un rivolgimento e in un circolo che ricomincia sempre. Ora, mediante la rima si può far che i versi minori, indifferenti per accentuazione e misura, sieno differenti di suono; e in questo caso il verso maggiore, ossia la strofe, si compie quando la differenza è ricondotta alla simiglianza, cioè quando ogni suono finale di verso, o la più parte, non rimangono senza un suono simile con cui facciano concento. In somma il mio concetto è questo; che per aversi una strofe, bisogna che gli elementi di essa, i versi che la compongono, abbiano una certa differenza tra loro; e che questa differenza può cadere o nel ritmo e nel metro, o nella rima; e che in tutti i casi la strofe termina là dove la differenza cessa. Così ogni strofe è una compiuta unità, stante da sè, e quasi un circolo che termina in sè stesso. Il qual circolo talvolta è totalmente separato da quelli che precedono e seguono, com'è il caso dell'ottava; e talvolta si congiungono molti insieme, ed entrano l'uno nell'altro, come gli anelli di una catena, o si continuano l'uno all' altro, come le volute di una spira, a quel modo che nella terza rima veggiamo. Ma dove finiremmo, se si entrasse ne' fastidiosi particolari della verseggiatura?

LEZIONE XVII.

Si continua del medesimo argomento.

Eccovi in breve tutta la dottrina che a me par vera intorno alla versificazione. Il suono, nascendo nel tempo, nasce e muore incessantemente: tanto che se col linguaggio della favola chiamiamo Saturno il tempo, diremo anche noi che Saturno si mangia i suoi proprii figli. Questo nascere e morire incessante, fa che il suono sia una cosa massimamente disunita, come già fu detto. Pigliate in istrettissimo rigor metafisico questa disunione, cioè per total privazione di unità. Ora, una cosa in tal modo disunita, non ha fermezza alcuna; e non avendo fermezza, non può esser misurata; e non potendosi misurare, non può essere nè anco riferita a sè, nè composta seco stessa. Tale è la natura del suono in sè; ma non del suono divenuto linguaggio per opera dello spirito. Il suono nel linguaggio perde già della sua fugace instabilità, per l'accento necessario in ogni parola, il quale domina e lega intorno a sè i tuoni più bassi. E spogliasi eziandio di sua smisuratezza, conciossiachè ogni parola, e conseguentemente ogni discorso, non possa eccedere un determinato spazio di tempo. Finalmente, per effetto delle due suddette cause, il suono purgasi della sua interiore inconciliabilità e dissi-

militudine. Ciò segue nel discorso comune, ch'è la prosa; la quale perciò, se leva via dal suono l'instabilità, non vi pone però il vero periodo e il costante ritorno; e se ne leva la smisuratezza, non vi pone l'eguaglianza; e se ne leva il confuso e il dissimile, non vi pone la similitudine. La periodicità vera, la vera eguaglianza, la vera similitudine al suono gliele dà il verso; e glieledà mediante il ritmo, mediante il metro, e mediante la rima. L'essenza, adunque, del verso è di vincere la natia disunione del suono, imprimendovi una certa forma di unità. Ma, cotesta forma di unità s'imprime egli, come una cosa estrinseca, nel suono; ovvero si esprime fuori di esso, come una cosa che vi sia dentro occulta? Io credo vera la seconda proposizione; e credo che l'ufficio del verseggiare consista nel far apparire in sul disunito suono come un riverbero dell'unità che internamente lo sostiene, di quell'unità medesima che regge la dissipazione del tempo, ed è fonte di ogni bellezza. Ma a questa conclusione possiamo pervenire per una via già battuta da noi, e però più agevole.

Non vi è fuggito di mente, io spero, che una volta vedemmo il pari, il simile, il proporzionato essere bellezza. È chiaro, dunque, che la versificazione, riducendo il suono alla misura e all'eguaglianza e alla similitudine, lo riduce alla bellezza. Or la bellezza non è egli l'anima della poesia? Il verso, adunque, fa che l'anima

della poesia penetri, per così dire, nel corpo di lei, e vi si mostri: come la vita penetra nella materia, aggiustandola in forme organiche, e si mostra esteriormente. Un poema, dunque, non verseggiato, è un poema incompiutamente bello, un poema in cui l'interiore bellezza, quasi debole principio vitale, non è stato potente a vivificare i mezzi esteriori, ossia lo strumento di cui ha bisogno. Gli Arabi, sapete com' egli chiamano il verso? Con una parola che vuol dir casa, anzi tenda; essendochè le loro case, nel tempo che la lingua formavasi, non erano altro che tende. E similmente le parti del verso le chiamano quale uscio e qual corda e qual palo, e così via oltre, co' nomi stessi che hanno le varie parti dell'edificio (1). Or in cotesta nomenclatura parmi che si contenga una ingegnosa ragione del dover verseggiare la parola poetica; assimigliandosi il poema a un edificio architettonico. Anche la materia pesante è indefinita e informe, come il suono; ma l'architetto non istà contento di metterla insieme e determinarla per via di forme atte, sì, al fine dell'edificio, ma rozze e quali il caso gliene fornisca. Egli vuol levigate le pietre, commesse l'una con l'altra esattamente, eguali tra loro, o proporzionate, disposte con simmetria: vuole, in somma, che la bellezza architettonica signoreggi total-

(1) V. *Poëseos asiaticae commentariorum, libri sex, auctore* GUILIELMO JONES. Lipsiae, 1777, p. 26.

mente la materia di cui si serve, e appaja di fuori. Ora, nel modo stesso dee fare del suono il poeta, che non lo adoperi a caso, ma arrotondato, misurato, ligato, cioè ridotto in versi; affinchè il soffio della vita interiore veggasi diffuso nelle membra di cui si circonda.

Il nostro ragionamento, come intendete, conclude che il linguaggio verseggiato sia necessario alla poesia; nè disdico la conclusione. Certo, non si affermerà che tutto manchi a un poema a cui manchi soltanto il verso; ma si confesserà che una parte necessaria gli manchi. Nè al difetto supplisce una prosa squisitamente lavorata. La prosa eccellente ha, in vero, una sua propria armonia, dolce quanto la poetica, e forse più difficile; ma occulta, come quella che dee nascondere l'artificio gelosamente. Or la sua modesta indole fa che non sia sufficiente al bisogno della poesia. E la ragione è, che la poesia deve, dirò così, gittare improvvisamente un velo sulla natura presente, e farci ritrovare quasi per incanto in un'altra natura, sì che i nostri occhi non veggano più ciò che veggono sempre, e i nostri orecchi non odano ciò che sempre odono, e la mente non pensi più a quello a che suole per ordinario. Al quale effetto non giova la prosa, quanto si vogli perfetta, che lima e abbellisce, ma non muta l'ordinario tenore del favellare, nè però ci discosta dall'ordinaria maniera di vivere e di pensare. Si ricerca, dunque,

un particolar suono, il suono di una favella inusata, il quale, quasi eco di un mondo pieno di gioja e di armonia, ci faccia dimenticare la consuetudine di questo mondo pieno di tedio e di frastuono. E in confermazione di ciò, notate che i popoli atti alla poesia, e ricchi di poesia, come fu il greco e oggi siamo noi, hanno quasi tutto un vocabolario a parte in servigio de' poeti: la qual cosa, allontanando viemaggiormente il dire prosaico dal verseggiato, fa che il linguaggio poetico sia più idoneo a trasferirci, pur con la potenza del suono, fuori della cerchia de' quotidiani pensieri.

Vuoi tu, dunque, dirà alcuno, vuoi che il linguaggio poetico sia innaturale? Non voglio: inusato sì, innaturale no; anzi, perchè sia più naturale, perciò lo voglio verseggiato. Non vi par forse da credere, che il verso sia una favella più naturale della prosa? Eppure il vero è questo. Che cosa è il verso? È linguaggio conformato secondo leggi musicali, è musica indotta nel suono delle parole, in somma è canto. Ora; il canto è primo e immediato linguaggio della natura umana, e perciò più naturale di tutti. Che è, e in che consiste il linguaggio? Siamo venuti in luogo, che non posso più cansare la risposta a questa terribile quistione, che ci è venuta mille volte tra' piedi, da che trattiamo l'arte del dire, e che ho sempre studiosamente cansata. Oramai mi è forza di dirne una parola almeno;

rimettendo ad altro luogo la dichiarazione di cotesta parola che ricercherebbe un libro. Il linguaggio umano, dunque, propriamente e direttamente imita la parvenza delle cose; e però emana da quella facoltà del nostro spirito la quale apprende la parvenza, ed è parvenza dello spirito essa medesima, dalla fantasia. Ora un linguaggio sì fatto non è e non può essere altro che armonia, canto, parola musicale. Ciò posto considerate, che siccome nella parvenza si chiude l'essere, ch'è veduto dall'intelletto, così la parola diviene indirettamente e secondariamente segno di concetti (chè la natura de'concetti è di riferir l'essere) ed espressione dell'intelletto. In questo secondo uso della parola interviene l'arbitrio e la convenzione, ma nel primo la natura è tutto. Ora, quando ha luogo l'arbitrio, o si cancellano o si oscurano le ragioni musicali, rimanendo la parola un convenuto segno di concetto. Non potrebbe però diventare, com'è chiaro, segno convenuto di concetto, se già non fosse natural segno di parvenza, cioè se non fosse già canto. Laonde immediato e primo linguaggio della natura è il canto; e chi usando le parole a significar concetti, le sottopone a leggi musicali, colui le ritira verso l'origine loro e le ravvicina alla natura. E così è vero che il verso, il quale è una maniera di canto, sia linguaggio più naturale, o, per dir meglio, più spontaneo che non la prosa.

Io non vi dirò come con questa dottrina, che le parole nascano musicali e diventino logiche, si possa terminare la gran lite sull'origine de' linguaggi, e conciliare la sentenza di Platone, che i nomi sieno da natura, con la sentenza di Aristotele, che sieno posti. Non spiegherò neppure più tritamente il mio principio; parte perchè ci dilungheremmo troppo dalla via, e parte perchè mi piace di stimolare lo spirito all'investigazione, mantenendo tuttavia accesa la brama di vedere sciolto più particolarmente il difficile nodo. Quello che si è detto, parmi che basti all'uopo presente, cioè a dimostrare che il linguaggio, sottomesso mediante il verso alle leggi musicali, è più naturale che non il linguaggio sciolto da quelle leggi. Sapete quando la musica nacque, ossia quando ella diventò un'arte separata dall'arte della parola? Allora che la parola fu, intervenendo l'arbitrio, deputata quasi che unicamente a significar l'intelletto. Il poeta, dunque, il quale la ricongiugne alla musica, non fa se non rinnovare il fatto primitivo, la prima spontanea operazione della natura. E non solo è da dire che egli, verseggiando, faccia secondo natura, ma che faccia eziandio secondo poeta; perocchè usa un linguaggio più proprio e più conveniente alla fantasia, scaturigine di ogni poetica invenzione.

Ma non è egli un impaccio al pensiero il verso? e la legge degli accenti, delle misure e della

rima non ti costringe qualche volta a menomare o a guastare l'interiore bellezza della poesia? Veramente l'uso presente della vita e della favella, dilungatosi dal primitivo, e parte mutato, fa che debbasi acquistare con l'ajuto dell'arte ciò che in principio la natura dà spontaneamente. Questo è indubitato; ma chi oserà dire che l'arte fa impaccio? L'arte, secondo le nostre dottrine, è il fiorire e quasi il dispiegarsi della natura; onde il suo effetto nella materia di cui discorriamo, è di crescere e non di sminuire le forze del poeta. Sapete chi è impacciato dall'arte? Colui nel quale la natura, cioè la natural forza d'ingegno, è fiacca. Ma agli uomini mediocri, chi impone di far versi? E che vuol dire l'adagio che *il poeta deve nascere*, se non questo a punto, che poeta è colui che abbia l'ingegno potente, e potente, tra le altre cose, a rifar musicale il linguaggio, come per natura sarebbe? Io in verità dubito forte della vena poetica di coloro che concepiscono l'opera nell'ordinario linguaggio della prosa, e poi la mettono in versi. E sono persuaso che quando Omero e Lodovico Ariosto erano poeti in atto, cioè concepivano poeticamente, non potessero parlare o scrivere, anzi nè anco immaginare, se non verseggiando. Chi non si accorge che quelle immagini e que'pensieri sieno nati proprio in quella forma e con quelle armonie?

Se, dunque, il verso non impaccia l'ingegno,

e'non può neppur scemare o alterare la bellezza intima della poesia. Inoltre, la musica e la poesia si accoppiano, mediante il verso, in maniera tale, che vadano di conserva tra loro e si ajutino sì, ma non s'intrighino e confondano scambievolmente. Se l'una dovesse mutare i passi a punto come l'altra, e mettere i piedi sulle orme della sorella, avverrebbe facilmente l'intoppo scambievole, e il camminare o zoppo o impastojato di entrambe. E questo è il caso della poesia de'Cinesi e di alcuni altri popoli imperfettamente letterati, i quali in ogni verso debbono conchiudere una sentenza intiera, sì che o storpiano la musica in grazia della poesia, o questa in grazia dell'altra. Noi, per contrario, vogliamo che si mettano d'accordo, se posso così dire, nell'intenzione, e poi vadano ciascuna per la sua via e a suo agio liberamente; chè se quante volte la poesia, a mo'di esempio, dice dolore o riso, altrettante la musica, ossia la verseggiatura, dovesse ella altresì mutar suono, atteggiandosi a pianto o a gioja; chi non vede che nascerebbe un mostro? Nè per questo oso di consigliare tanta libertà di metri e di ritmi, che l'impressione musicale si contrapponga al sentimento, e ne scemi o annulli la forza; come si vede nelle arie del Metastasío, vero augel canoro, ma che canta sempre di un tuono, e fa parlare Medea e Catone con quelle medesime ariette che parlano il giovanotto appassionato e la com-

mossa fanciulla. Chi cerchi un grande esempio di libertà somma nelle parole e pensieri, e di somma libertà musicale, ma entrambe maravigliosamente accordate e reciprocamente ajutantisi, gli nominerò Pindaro. Pindaro insegnerà come il metro e il ritmo si variino col variar dell'argomento. E Lodovico Ariosto potrà insegnare, come l'armonia di un medesimo ritmo e metro possa variare in accordo di una materia prodigiosamente varia.

Perchè, dunque, il verso non metta i ceppi al pensiero, bisogna eleggere un'armonia che in generale convenga all'argomento, e non ostinarsi a volere che l'una e l'altra si corrispondano in ogni menoma parte a capello. Ma chi insegna quale armonia convengasi a ciascuno argomento? La natura e l'arte. E che natural convenienza può essere di certi argomenti con qual si voglia armonia di versi? Quando, per esempio, (dirà alcuno) il poeta avesse a imitare il colloquio delle persone tra loro, il quale è sempre in prosa; che metro o che ritmo si dee preferire? non è più tosto contrario alla naturalezza ogni maniera di verso? È questo il caso di molti poemi drammatici, che vuol dire di una grandissima parte della poesia. Or non sarebbe meglio, e più conforme a natura, che le tragedie e le commedie si componessero in prosa? E non sarebbe meglio, io direi, che un paesista, in luogo d'impacciarsi con pennelli e colori, appiccasse in sulla

tela rami spiccati dal bosco, e fiori colti in sul prato, e uccelli presi alla rete, o che so io? Il vero è che ciascun' arte adopera, a rappresentare che che sia, i suoi proprii mezzi e strumenti, e che strumento della poesia è il verso: onde, anche quando a lei toccasse d'imitare il discorso delle persone, il quale oggimai non è più verseggiato, nondimeno dee imitarlo co'modi proprii di lei, che sono il verso. L'ingegno e il giudizio del poeta si dimostrano nell'eleggere e seguitare una forma di verso atta a rappresentare il discorso prosaico; e in questo senso può sanamente spiegarsi il detto dell'Alfieri, che *la tragedia parla e non canta.* Ma (ripiglierà taluno) se viene trascurata questa imitazione verseggiata; dite voi che sia annullata l'essenza della poesia? Non dico questo, ma dico che ne discapita l'integrità poetica del lavoro. E ci ha egli de'casi in cui sia tollerabile questo discapito? Sì; ma tollerabile non lodevole; e tollerabile non per qualità intrinseca di alcuni temi poetici, ma per l'uso della vita odierna, poco disposta a tutti gli ardimenti della poesia. E basti della versificazione.

LEZIONE XVIII.

Dell'origine della poesia.

Essendoci spediti di tutte le quistioni accessorie e preliminari, parmi, entrando oggimai nel vivo dell'argomento, come se entrassimo in alto mare liberi da ogni impaccio, provveduti del bisogno, a vele spiegate e con la prua diritta al termine del viaggio. Sarà, dunque, veloce la nostra navigazione, cioè il discorrere della poesia; ma tale, io spero, che se l'attenzione non si stanchi, in ultimo potremo dire che ci sia passato sotto agli occhi tutto quello che importa di vedere. E in prima vedremo dell'origine; chè nelle origini si manifesta la sincera essenza delle cose; e investigheremo come nasce, quando nasce, e di che nasce la poesia. Alle quali domande io farò una risposta, che forse non vi aspettate, ma che a prima giunta vi avrà l'aria di non essere irragionevole. Io dico che l'origine della poesia è la festa. Certo, vedete che a tale figliuola non disconviene una madre tale. Ma avete mai considerato, e sapreste voi dirmi che cosa in universale è la festa? Consideriamo insieme.

La terra si muove, come sapete, attorno al sole, il quale sta in uno de'due fochi dell'ellissi per cui ella si muove; e tutto il suo viaggio è un anno. Da ciò nasce, che nell'anno ci ha un

tempo che la è vicinissima al sole, e un altro che la è lontanissima, e che in questi due tempi rallenta il suo cammino e quasi rimane sospesa. Lasciamo stare il tempo della lontananza, del quale a noi non importa; e pensiamo del tempo della massima vicinità, ossia del perielio, come lo chiamano gli astronomi, nel quale due fatti sono da notare, la quasi sospensione del moto, come si è detto, e la grandemente cresciuta vivacità della sua luce e, dirò così, della sua visibilità o, se l'usato vocabolo vi piace, della sua parvenza: conciossiachè allora, non solamente la terra partecipi della luce solare in maggior copia, ma ella si apra vieppiù e dispieghi e lasci vedere il massimo delle sue recondite forze. Il perielio, adunque, della terra si può dire ché sia il massimo apparire di lei, e un rimaner sospesa nella luce per cui apparisce. E in ciò io affermo che stia la festa del nostro pianeta, e ogni festa in universale; e che forse in sua origine altro non significhi questo vocabolo di festa, se non apparenza e splendore. Or oltre.

Il gran pellegrino della terra, lo spirito umano, che vi passa come pellegrino, ma nel passaggio vi esercita diritti di re, lo spirito dell'uomo, io dico, ha egli pure uno stato simile al perielio degli astronomi; si rivolge egli pure intorno a un sole, sole spirituale; egli pure or si appressa ed or si allontana dal suo sole, senza però muoversi di luogo; resta egli pure sospeso

qualche volta in una luce ineffabile, e in quella sospensione diviene egli stesso più lucente e più veggente. Ora uno stato sì fatto, o ch'e'duri un istante, o che un'ora, o che più lungo spazio, è la festa dello spirito. Mille pruove ne potremmo arrecare; ma basti la testimonianza che ciascuno può raccogliere dalla sua esperienza interiore. Chi non leggesse dentro di sè stesso questa testimonianza, o egli non si è mai guardato in seno, o egli poco partecipa dell'umana eccellenza. Lo spirito ha un suo moto di rivoluzione intorno a un sole; e il suo sole è quella che tante volte si è detto, l'assoluta bellezza; ed ha i suoi rapimenti o sospensioni in quella bellezza; e durante la sospensione splende di maggior luce, sì che più vede e più pare. Non è però, e non può essere continuo uno stato tale; perchè la periodicità e non la permanenza è propria ad ogni cosa che sia finita, e spinta da moti diversi, com'è l'uomo. Ritorna, dunque, a periodi, e non dura la festa spirituale.

Quella che andiamo considerando, è una festa, dirò così, solitaria dello spirito; ed è utile di averla notata: ma ci è un'altra festa, non solitaria, che più c'importa di conoscere. Io intendo della festa dell'uomo, non come individuo, ma come famiglia, come popolo, come specie umana. Vengono alcuni giorni, e spesso a periodo costante, vengono giorni in cui tutta una famiglia, tutto un popolo, tutta la specie uma-

na, o almeno quella parte in cui o sopravvive o risorge l'impressione della comune natura, tutta, dico, la specie umana diventa come un uomo individuo, e trovasi in quello stato che abbiamo chiamato la festa dello spirito. L'eccitazione a uno stato tale viene qualche volta dallo spettacolo del mondo esterno, e qualche volta da una reminiscenza, e qualche altra da una spinta interiore di cui ci è nascosta la causa. Ma dico male che talvolta la causa è nascosta; anzi allora è più palese quando ci sembra nascosta. Il sentirci festeggiare lo spirito senza sapere perchè, e l'esser comune questo festeggiamento in tutta quella parte di nostra specie in cui l'umanità è vivace, importa che la causa sia fuori e sopra del nostro arbitrio, e sia nella natura medesima, o per dir meglio nella creazione stessa dell'universo, cioè in quel sabbato che fu prescritto nel Decalogo, ma prima di essere inciso nelle tavole di bronzo, era stato scolpito nello spirito dell'uomo immediatamente dopo i sei giorni del divino lavoro, e però quasi concreato con la natura nostra. Dopo i sei giorni c'insegna il Genesi che Iddio vide la bellezza dell'opera sua, e riposò. Ma questo è il parlare accomodato alla picciolezza del nostro intendimento. Non fu il Creatore quegli che nel settimo giorno si accorse della bellezza dell'opera sua; nè Iddio fu quegli che sospese la sua fatica: ma allo spirito creato fu allora fatta manifesta la

divina bellezza nello specchio delle creature; e all'uomo fu allora conceduto di poter sospendere in avvenire a quando a quando le sue fatiche, e riposarsi nella contemplazione di quella bellezza.

La festa, dunque, sì dell'uomo individuo e sì di una qual si voglia società umana, a volerla definire, consiste in una sospensione dello spirito nella bellezza. Come la luna si fa sentire periodicamente nel fondo dell'oceano, quando gli si fa più dappresso; e allora ne solleva e mantiene sospese verso di sè stessa le acque; così la bellezza si approssima periodicamente allo spirito; e questo rimane sospeso in lei. Io non vi ripeterò, ma pregovi rammentare a voi stessi quello che discorremmo dell'effetto della bellezza nello spirito, e della maraviglia e dello stupore e dell'entusiasmo, che consistono a punto in una sospensione; chè a questo modo vedrete la coerenza della dottrina che abbracciamo. Posto, adunque, che la festa sia sollevamento e sospensione nella bellezza, ci è facile di conoscere, in prima tutte le sue proprietà, e dipoi gli effetti che ne risultano dentro e fuori di noi. Delle proprietà una è questa, che tutto ci diviene più splendente, e noi stessi risplendiamo vieppiù, scoprendosi le intime e ascose tendenze dell'animo. Come l'oceano, per seguitare il paragone, gonfiandosi per l'attrazione della luna, mostra ignuda una parte del fondo, così l'animo, tirato verso la bellezza, lascia scorgere i suoi seni profondi. L'uomo in festa

par che pigli nuovi sentimenti, nuovi organi, nuove necessità, potenze nuove. Tutto intorno ci sorride; e vogliamo che tutto ci sorrida, anche la casa e le vesti. La parola si fa così espressiva, che la voce e l'accento sembrano volere schiantare del petto e portar seco il cuore da cui scoppiano. L'occhio si fa così penetrativo, che sembra non dargli più impedimento neppur la cieca materia, e cedere al suo acume. Ma il vero è che dalla festa non nascono nuove condizioni e nuove forze nella natura umana, ma la fantasia, predominando, trasforma l'abito di quelle che già possediamo.

Concorre con la trasformazione di noi stessi anche una certa trasformazione del mondo esteriore, la quale segue per la sospensione detta, cioè pel riposo dalle opere, ch'è proprio della festa, secondo il divino precetto e secondo una perspicace metafisica. Col quasi total rinchiudimento delle altre potenze spirituali nella fantasia, la natura esteriore, non entrando nello spirito per le solite vie dell'intelletto e de'sensi, ci si trasforma per modo, che ci par di abitare un nuovo mondo, a bella posta fabbricato e ornato. Ma, a voler dire il vero, quello non è mondo nè fabbricato nè trasformato da noi, anzi è un mondo verace, che per ordinario è nascoso, e nella festa ci si palesa. E ciò concorda con la nostra dottrina, che l'immaginativa non sia facoltà di vedere quello che non è, ma di vedere quello che nasce da ciò che è. Di che séguita, che il mondo

festivo non è bugiardo, ma solamente diverso dall'ordinario, dal mondo che veggiamo co'sensi e con l'intelletto, e che cerchiamo con l'appetito e con la volontà. Il mondo degli affetti e della contemplazione e delle immagini, il mondo parvente, quello è il festivo. E perciò nella festa immagini veggiamo, immagini formiamo, e immagini vogliamo: il che bisogna che vi resti scolpito nella mente, essendo di gran rilievo nella materia che si va trattando. Ora seguitiamo delle proprietà della festa.

Vi sovviene egli di ciò ch'è propriamente l'immagine, ossia la parvenza? L'immagine è proprietà intrinseca, anzi è la vera proprietà delle cose; e perchè una cosa abbia immagine di un'altra, è mestieri che sia immagine di sè. E sono le cose immagini di sè, perchè sono specchio e spiraglio dell'immagine divina; sì che quanto più netta si vede nelle cose l'immagine loro stessa, tanto più chiara vi si vede la divina impressione. Di ciò fu ragionato abbastanza a suo luogo; ed ora ne raccogliamo una conseguenza importante, ch'è questa. Il mondo festivo quello è in cui si specchia e da cui si mira il mondo divino, che chiamiamo cielo. Laonde un'altra proprietà della festa, e forse la principale e che contiene e spiega tutte le altre, è questa; che il mondo inferiore si veda congiunto col superiore, e si guardi, diciamo così, la terra nel cielo. La festa purga e rinforza la vista spirituale di maniera, che diven-

tiamo atti a discernere in ogni cosa l'immagine, e nell'immagine della cosa discernere l'immagine divina secondo cui e per cui quella è fatta. E quinci proviene, io credo, che, come si è notato testè, anche il mondo ordinario e presente ci si trasformi. La trasformazione è, che lo si mira immerso in una gran luce, cioè in Dio. E come gli oggetti cinti di molta luce pajono più grandi all'occhio, così ogni cosa nella festa ci par più grande allo spirito. Giambattista Vico, se male non mi ricordo, in una lettera a Gherardo degli Angeli, scrive che un'abitudine di corpo malinconica dispone l'uomo alla poesia, perchè gitta sulle cose un'ombra che le aggrandisce: e Aristotele avea già detto la medesima cosa più brevemente. Ma non l'ombrosa malinconia, anzi la splendente festa aggrandisce, mi pare, gli oggetti, e fa poetico l'ingegno. Si conta di un greco, che dopo la lettura di Omero diceva di sentirsi più alto della persona; e ciò facilmente proveniva dal figurarsi più grandi dell'ordinario gli uomini omerici, e dal pareggiare sè con quelli. Il certo è che i Greci le figure di uomini poetiche, ossia gli attori, le ingrandivano con la maschera e i coturni. E di tutto questo io penso che la ragione unica stia nella festa, e nelle relazioni che la festa ha con la poesia: delle quali relazioni diremo più avanti.

Raccogliendoci un poco sopra le cose fin qui dette, possiamo conchiudere che lo spirito uma-

no, come tutta la natura, ha una festa ricorrente; e che quando egli è in festa, mira il mondo inferiore nel superiore, e però aggrandito e ornato; e che allora intermette le altre sue operazioni, sospeso nella contemplazione delle immagini; e che diviene, mediante la fantasia, egli medesimo specchio di sè, ritraendo in vaghe immagini il più riposto fondo del suo proprio essere. A questa descrizione taluno potrebbe pensare, che la festa sia una medesima cosa con il culto religioso, massimamente per quella cessazione di lavoro e per quell'innalzamento dell'anima che si è detto. Ma in verità la festa, se è congiunta di stretto parentado con la religione, non è religione però; conciossiachè l'essenza delle religioni sia di pregare e sacrificare, e l'essenza della festa sia di contemplare e di godere. Nondimeno ogni festa ha del religioso, perchè solleva lo spirito all'infinita bellezza; ed ogni religione ha la sua festa, perchè dà a contemplare il mondo superiore. Certo in una cosa convengono perfettamente tra loro il culto religioso e la festa, nella lode. La lode è l'immagine dell'ammirazione, dell'ammirazione com'è da noi intesa, ossia della sospension dello spirito nella bellezza. Ora, essendo l'oggetto del culto bellezza suprema, cioè oggetto eziandio della festa, s'intende facilmente come la lode nasca e nel culto e nella festa, e sia comune all'uno e all'altra.

Eccetto queste convenienze e similitudini re-

ciproche, la religione differisce totalmente dalla festa. E la sostanziale differenza, a cui mettono capo tutte le altre, è che la festa si quieta nell'immagine, ossia nella bellezza, e la religione dall'immagine raggiugne l'essere e l'atto, ciò è a dire che il suo termine è tutt'insieme e la bellezza e la verità e la bontà infinita. E conseguentemente, la festa muove unicamente la fantasia, e la religione occupa tutto l'uomo. Onde, se avviene che la festa si sostituisca alla religione, nasce un grande errore e una grande calamità. Quale? La superstizione. Che è la superstizione? La religione delle sole immagini; che vuol dire smarrimento della religione nella festa. E dalla superstizione nascono le false religioni, e, compagno delle false religioni, il mito. Imperocchè lo spirito dell'uomo non può lungamente contentarsi della nuda immagine, e presto o tardi le dà sostanza ed operazione; ma, smarrito già per effetto della superstizione il natural vincolo ch'è tra quelle, o egli all'immagine divina dà essere e atto umano e finito, o ad essere e atto finito dà l'immagine divina. In questa confusione sta l'essenza de'falsi culti, sì del misticismo orientale, e sì del politeismo di occidente. E la credenza di ogni falso culto è il mito, il quale, conformemente a'due detti modi onde le religioni si corrompono, o veste di forme finite la sostanza e virtù divina, o forze finite veste con la divina forma. Veggano i filosofi, se spiegando la mito-

logia nella maniera che noi facciamo, riescano a una dottrina coerente in questa materia intrigatissima. Noi adesso cerchiamo di altro.

La mitologia dunque, col suo corteggio delle false religioni, nasce dalla festa. Ma, diremo che nasce dalla festa come da sua causa, o come da occasione? Diremo in questo secondo modo; chè vera causa è l'infermità dello spirito umano, il quale sostituendo la festa al culto, la converte in superstizione, e mediante la superstizione genera il mito. E quinci séguita, che essa mitologia è più tosto un aborto, cha il natural portato della festa: un aborto nato di malattia e destinato a perire. Ha però la festa un suo parto naturale, che ella mette in luce, non che vitale e sano, ma dotato di gioventù e di bellezza perenni. È una figliuola tutta splendente, come la madre: e sebbene per un certo spazio di tempo accompagnasi e accomuna le sue sorti con la mitologia, per quel parentado che ha seco; tanto che qualche volta si confondono l'una con l'altra; nondimeno se ne separa di poi, e quando quella muore, ella ringiovanisce e dimostra la sua gentile natura. Il suo nome è, se volete saperlo, arte. Sì, quel mondo novello che rivelasi allo spirito sospeso nella contemplazione, quel mondo luminoso dove tutto riluce, quel mondo trasferito, anzi trasfigurato in cielo, perchè in ogni sua parte specchia e fa vedere il cielo, il mondo, in somma, delle immagini, il mondo festi-

vo, quello è l'arte. E in vero, l'essenza dell'arte è una immagine di che che sia la qual nasca nello spirito irradiato dalla luce spirituale ch'è Dio. Or questo è il proprio effetto della festa, di versare nello spirito tanta luce, che vi si formino le immagini degli oggetti; come il proprio effetto del giorno è di versare negli occhi corporei tanto di luce solare, che vi si disegnino le immagini de'corpi. Formasi nello spirito, per l'irragiamento della spiritual luce, una immagine dell'universo materiale, o del suo moto; e nasce l'edificio, o la danza regolata dalla musica. Formasi una immagine della vita e dell'anima operanti nel corpo organico e animato; e nascono le statue e i dipinti. Formasi finalmente l'immagine di esso medesimo spirito festeggiante, cioè rapito e ammirato verso la luce che lo irraggia; e nasce l'inno.

Desidero che non passiate leggermente sopra questo punto dell'origine delle arti. Si suol dire che le arti nascono rozze, e nascono per provvedere a'bisogni dell'ordinaria vita degli uomini: e così, per un esempio, nella prima capanna dove l'uomo ripara dalle ingiurie del cielo, additasi l'origine lontana del Partenone e della cupola di Santa Maria del Fiore. Non crediate. Dal fisico bisogno di avere un tetto nasce il mestiere del murare, e non l'arte dell'architettura. Nasce l'architettura da necessità dell'uomo, ma da necessità non della vita ordinaria, sì del-

la vita dello spirito, dello spirito che festeggia, e che nella festa vuol tutto immagini, e tra le immagini una immagine fatta da lui del visibile universo, e dell'universo visibile ricomposto dalla immaginativa in modo che vi si trovi e vi si vegga Iddio. Questa è l'origine vera del tempio e, proporzionatamente, di ogni altro edificio di architettura; e questa è l'origine di ogni lavoro delle arti belle. Credete voi che il coro, la processione, la rappresentazione, la danza, la maschera sieno schietti capricci dell'uomo che non abbiano fondamento in natura? Tutte coteste cose che si usano oggidì nelle feste, sono antiche quanto la festa medesima; e sono effetti naturali e necessarii di quella sete d'immagini che ha lo spirito nella festa, e di quel bisogno che egli sente di possedere le cose nella loro immagine, anche il lontano, il passato, l'avvenire, e possederle non quali il senso e la vita giornaliera le porge, ma in Dio e con Dio, e tramutate in celesti. Ed è così possente ed universale questo bisogno di rappresentazione, cioè di possedere per immagini, che vogliamo anche presenti noi a noi medesimi, e possederci mediante un'immagine di noi medesimi, di noi medesimi, s'intende, quali siamo nella festa, cioè rapiti e ammirati di Dio. Così avviene che la fantasia dell'uomo fa specchio al proprio spirito, e ne dispicca un'immagine nella quale egli ritragga e possieda sè stesso, ma e-

saltato, tutto pieno di Dio, scintillante, se posso così dire, e quasi trasparente di divinità. Questa immagine è l'inno. E qui fermiamoci; chè abbiamo già quello di che si cercava, le origini della poesia. L'inno è tutta la poesia.

LEZIONE XIX.

Della specificazione della poesia.

L'immagine del proprio spirito, sfavillante e trasparente di divinità, questo è l'inno, anzi è tutta la poesia, come dicemmo. A quel modo che una stilla di rugiada, una gocciola sola di acqua è tutto l'oceano; imperciocchè quello che trovasi in una stilla, quel medesimo, come che multiplicato, trovasi nell'infinito mare; a quel modo stesso, dico, l'inno è tutta la poesia. Ciò vuol dire che l'inno è il principio elementare da cui la poesia risulta, come gli atomi di acqua sono il principio elementare, cioè gli elementi che compongono l'oceano ed ogni adunamento di acque, fiume o lago o nuvola o che so io. La nuvola, il lago, il fiume, il mare non differiscono tra sè per diversa natura, ma per numero e vario aggiustamento delle parti. E similmente i poemi non differiscono l'uno dall'altro per diversità d'interior natura, ma per numero e modo di composizione de' loro elementi. La natura della poesia è unica, ed è quella

che si è detta dell'inno: differiscono i poemi tra loro, per il vario, dirò così, sfogo e aggiustamento dell'unica natura. Ed anche il vario sfogo e aggiustamento della materia elementare, nel quale consiste la varietà di un poema dall'altro; anche cotesta varietà nasce e si contiene nella natura dell'elemento. Siccome negli elementi dell'acqua, cioè negli atomi di ossigene e idrogene combinati, sta la causa e la ragione del trovarsi l'acqua, or diradata in una nuvola, or congregata in un mare, or contenuta in un lago, ed or corrente in un fiume; così nell'elemento della poesia, ch'è l'inno, sta la causa e la ragione del vario aspetto che la poesia prende ne'varii poemi. Ciò importa che l'inno è, non pure elementar principio, ma germinale eziandio della poesia, cioè semenza da cui tutte le forme poetiche germogliano; sì che ogni sorta di poema non sia che un inno dilatato, come ogni pianta non è che un dilatato seme. E siccome il seme dilatandosi sotterra, trasformasi in radice, e dilatandosi nel cielo, trasformasi in chioma; così l'inno ampliasi a suo modo per vie diverse, e produce diverse forme di poesia, cioè poemi diversi. Quali sono coteste vie poetiche disegnate nell'inno? Il filosofo naturale sa nel seme discernere ciò che poi diverrà chioma, e ciò che radice. Or similmente, il filosofo dell'arte dee sapermi dimostrare nell'inno le varie forme di poemi che vi giacciono dentro inviluppate e

contratte, e le ingenite, vorrei chiamarle, sue tendenze a diventar questo o quest'altro poema. Proviamoci all'opera.

L'inno nasce nella festa; anzi è compimento di quella. E lo spirito nella festa fu notato ch'è simile alla terra nel perielio, alla terra che oggi è luce arrugginita, ma che fu e sarà luce splendente, che fu luce elementare ed informe, come le nebulose, anzi come l'etere, e sarà luce individuata e formata, come le stelle: per la qual cosa la terra si può dire che nel perielio, immergendosi in maggior luce, si avvicini alla sua origine insieme e alla sua fine, o avvicini a sè il suo passato e l'avvenire. Ora, il simile avviene dello spirito nella festa, cioè ch'egli, campato in quell'altezza e in quella vivacità di spirituali splendori, approssima a sè il suo avvenire ed il passato, e quasi esperimenta nell'atto della coscienza, cioè nel presente, la sua condizione originale e la finale. Questa proprietà della festa, di annodare col presente il futuro e il passato, voi potete discernere anco in qualcun' altro degli effetti di lei; come sarebbe, a mo' di esempio, il monumento, o altra simile opera delle arti disegnative. Che cosa è il monumento? che vuol fare col monumento l'uomo? Il monumento è ricordo di un antico fatto che si vuol perpetuare, e quasi uno sforzo di portare il passato nell'avvenire, entrambi annodati nel presente.

Posto, adunque, che nella festa lo spirito spe-

rimenti in sè il suo stato originale e finale, quinci procede che naturalmente l'inno contenga una ricordanza ed un presagio. Or la ricordanza e il presagio sono germe di due poemi differenti. Ma, niente altro ci ha egli nell'inno, oltre della ricordanza e del presagio? Sì, certo, ci ha; e ci ha propriamente quello che nello spirito precede sì alla ricordanza e sì al presagio, e che esprime lo stato presente dello spirito, dello spirito rapito in Dio, cioè, in somma, un'ammirazione, o meglio un sospiro; pigliando questa parola nel suo significato spirituale più ampio, per modo che comprenda le molte e varie significazioni speciali in cui è usata quando si attribuisce all'animo. Un sospiro, adunque, un presagio ed una ricordanza sono le tre parole, le tre necessarie parole, le tre uniche parole dell'inno. Se voi separate coteste tre parole, o, per dir meglio, ne ampliate una sola sopra le altre (chè la totale separazione sarebbe morte della poesia); voi vedrete germogliare tre, e non mai più di tre, diversi poemi. Talchè ponendo l'inno come genere o seme della poesia, diremo che tre specie vi si contengono dentro virtualmente, ovvero, ed è lo stesso, che tre differenti forme se ne possono dischiudere. E se ne dischiudono effettivamente, venendo l'interiore virtualità in atto, sempre che le condizioni esterne concorrano: come il seme si apre, e ne vien fuori la pianta, quando trovi propizio il cielo e il ter-

reno. Or, posto che sieno già nate le tre specie della poesia, come le abbiamo a chiamare? Prima ci studieremo di conoscerle meglio in sè medesime, e poi porremo loro i nomi.

Mi ricordo che Platone, nel terzo della Repubblica, definisce e distingue la poesia, dicendo che ella è *una esposizione o delle cose passate, o delle presenti, o delle future* (1). Leggendo, accolsi con la riverenza usata le parole di lui, e andai avidamente cercando per entro all'opera le ragioni che lo avessero persuaso a distinguere in quel modo, e il partito che ne avesse tratto. Ma di ragioni trovo questa solamente, la forma esteriore: e questa è falsa; chè una forma esteriore di annunziare le cose future, io non so che sia, o almeno non conosco poema che la serbi. E in quanto all'altra parte, non vedo che il filosofo si giovi della distinzione; anzi se ne dimentica presto, e non ne parla più mai. Così rimasi, finchè non venne l'ora che io mi raccolsi a meditare sopra la natura della poesia, e non ebbi scoperto lei essere immagine dell' uomo che mediante la festa s'inciela. Allora io pensai tra me, e dissi: Nell'immagine lo spirito possiede sè stesso; ed il possesso di sè è il presente: dunque la poesia primitivamente, cioè nel suo primo atto, rivela il presente dello spirito. Ma lo spirito rivelato dalla poesia, è uno spirito che festeggian-

(1) Διήγησις ἢ γεγονότων, ἢ ὄντων, ἢ μελλόντων. 392, d.

do s'inciela. Ora, essendo dal cielo l'origine, e nel cielo lo stato finale di lui; la festa apre quasi due nuovi sguardi all'uomo, lo sguardo del suo passato e lo sguardo dell' avvenire; e conseguentemente la poesia rivela, non che il presente, anco l'avvenire ed il passato. E variando, com'è ragionevole, l'espressione secondo le cose, tre deono essere, non più nè meno, le forme o specie della poesia: o che le sieno miste insieme e bilanciate tra loro, o che si segreghino e l'una preponderi sulle altre. In ambo i casi apparisce verissimo, che la poesia o è delle cose passate, o delle presenti, o delle future. E così è vero, che nelle parole degli uomini grandissimi, anche quando a loro non ne sia aperta la ragione, spesso si contiene una ragione profonda.

Ci ha forse, direte voi, questa ragione profonda; e forse è vero che la poesia si specifichi nel detto modo: ma vogliamo intendere la cosa più particolarmente, e sapere quali de'poemi conosciuti da noi appartengono ad una specie, e quali ad un'altra. La domanda è ragionevole; ed a me stesso mi tarda di guidarvi dalle teorie a' casi particolari. Or bene: noi abbiamo già imparato che cosa è l'inno: prenderemo adunque un inno, e vi cercheremo dentro, quali poemi e come vi sieno racchiusi in germe. E prendiamo il più antico inno che sia stato recitato da voce di uomini, cioè il più antico di cui faccia menzione la storia; chè il più antico dev'essere più schiet-

to. Tale è l'inno ebreo, e più propriamente il mosaico, il quale si suol chiamare e da noi altresì verrà chiamato cantico, per distinguere la sua natura, ch'è singolare affatto dagli altri. Or di Moisè la Bibbia ci conserva due cantici, l'uno al quindicesimo dell'Esodo, ove si celebra il passaggio del mar rosso; e l'altro al trentaduesimo del Deuteronomio. Quest'ultimo, che fa meglio al nostro uopo, fu composto per volontà e ispirazione di Dio; fu insegnato a tutto il popolo, che il recitassero nelle feste; fu la prima volta recitato da Moisè in sul morire, quando abbandonava a sè stessa la nazione fanciulla che egli avea salvata (1). Potreste desiderare solennità e autorità maggiori? Si può affermare che noi così pigliamo l'inno, non solamente in sul nascere, ma in sull'esser concepito, e quando è più tosto opera di Dio che invenzione d'uomo. Leggiamo adunque:

Cieli, porgete gli orecchi, ed io parlerò: ed ascolti la terra le parole della mia bocca.

La mia dottrina stillerà come pioggia, e il mio ragionamento colerà come rugiada: come pioggia minuta in sull'erbetta, e come pioggia a grosse gocciole in sull'erba.

Perciocchè io celebrerò il nome del Signore: magnificate l'Iddio nostro.

L'opera di Dio è compiuta, e tutte le sue vie

(1) V. *Deuteron.* XXXI, 19, 22, 28, 30.

sono sapienza: Iddio è verità senza alcuna iniquità, giusto e diritto.

Si lordarono di peccati verso di lui, e non si comportarono da figliuoli: sono una generazione perversa e storta.

Popolo stolto e non savio, è questa la retribuzione che voi fate al Signore? non è egli tuo padre, che t' ha acquistato? quel che t' ha fatto e t' ha stabilito?

Fin qui, voi vedete, il cantico è sollevamento dello spirito; e sollevamento sì fatto, che lasciamo sotto di noi e guardiamo quasi di alto loco il cielo e la terra e l'universo, e li chiamiamo testimoni e uditori della nostra parola, cioè dell'immagine dello spirito nostro, la quale è una lode a Dio; essendo la lode, come fu già notato, l'espressione prima della festa, ovvero un sospiro spirituale, mosso dalla maraviglia che occupa l'animo rapito a contemplare ciò che di Dio si contempla immediatamente, la bellezza. Ma allo spirito sollevato in Dio già si apre lo spettacolo delle origini, delle origini, dico, del popolo a cui Moisè parla. E che maraviglia di ciò, se tutte le origini sono riposte in Dio? Le ultime parole che vi ho letto, già appartengono alla poesia delle cose passate: ora udite le altre che seguono:

Ricordati de' giorni antichi: considera gli anni dell' età addietro: domandane tuo padre, ed egli tel dirà: i tuoi vecchi, ed essi tel diranno.

Quando l'Altissimo spartiva le nazioni, quando egli divideva i figliuoli di Adamo, egli costituì i confini de' popoli, secondo il numero de' figliuoli d'Israel.

Perciocchè la parte del Signore è il suo popolo: Jacob è la sorte della sua eredità.

Egli lo trovò in una terra di diserto, e in luogo disolato, d'urli di solitudine: egli l'ha menato attorno, egli l'ha ammaestrato, egli l'ha conservato come la pupilla dell'occhio suo.

Come l'aquila fa muovere la sua nidata, si dimena sopra i suoi figli, spande le sue ali, gli prende e gli porta sopra le sue penne.

Il Signore solo l'ha condotto, e con lui non è stato alcun dio strano.

Egli lo ha stabilito sopra una terra alta; onde ha mangiato i frutti de' campi, e gli ha ancora dato a suggere il mele dalla rupe, e l'olio dal macigno:

Il burro delle vacche, e il latte delle pecore, col grasso degli agnelli, e de' montoni di Basan, e i becchi insieme col fior di frumento: e tu hai bevuto il vin puro, il sugo delle uve.

Abbiamo già contemplato in Dio, non pur le origini, ma eziandio lo stabilimento della nazione nella terra promessa, e la felicità che vi gode. Dico che abbiamo contemplato in Dio, perchè la mano della Provvidenza è palese negli avvenimenti narrati; anzi Iddio provvidente è quasi il solo personaggio che comparisce. Ma si no-

ti, che la parte recitata non è storia tutta; imperciocchè vi si tocca in ultimo dello stabilimento e della prosperità d'Israel, che seguirono dopo la morte di Moisè. Il cantico, dunque, è ritornato dal passato al presente; anzi già entra nel futuro; e tosto vi si profonda tanto, che raggiugne il limite estremo, e ci mette a contemplare la final risoluzione degli avvenimenti.

Ma il prediletto si è ingrassato, ed ha ricalcitrato: ingrassato, ingrossato, coperto di grasso ha abbandonato Iddio che l'ha fatto, ed ha villaneggiato Iddio che l'ha salvato.

Essi l'hanno mosso a gelosia con iddii strani, e l'hanno irritato con abbominazioni.

Hanno sacrificato a' demonii, e non a Dio; a dii i quali essi non avevano conosciuti, dii nuovi, venuti di prossimo, de' quali i vostri padri non aveano avuta paura.

Tu hai dimenticato Iddio che t' ha generato, ed hai posto in oblio Iddio che t' ha formato.

E il Signore l'ha veduto, ed è stato sdegnato, per lo dispetto fatto da' suoi figliuoli e dalle sue figliuole.

E ha detto, Io nasconderò da loro la mia faccia, io vedrò qual sarà il loro fine.

Essi m'hanno mosso a gelosia per cose che non sono Dio, e m'hanno provocato a sdegno per la lor vanità: io altresì li moverò a gelosia per un popolo che non è popolo, e li provocherò a sdegno per una gente stolta.

Perciocchè un fuoco s'è acceso nell' ira mia, ed ha arso fino al luogo più basso sotterra, e ha consumato la terra e il suo frutto, ed ha divampati i fondamenti delle montagne.

Io accumulerò sopra loro mali sopra mali, ed impiegherò contro a loro tutte le mie saette...

La spada dipopolerà di fuori, e dentro delle camerette lo spavento; giovani, e fanciulle, bambini di poppa, e uomini canuti.

Io avrei detto, Io gli dispergerò per tutti i canti del mondo, e farò venir meno la memoria di loro fra gli uomini.

Se non ch'io temeva del disprezzo del nemico: che talora i loro avversarii non insuperbissero: che talora non dicessero, La nostra mano è stata alta, e il Signore non ha operato tutto questo....

A me appartiene di far la vendetta e la retribuzione, nel giorno che il piè loro vacillerà: perciocchè il giorno della loro calamità è vicino, e le cose che sono loro apparecchiate, s'affrettano.

Quando il Signore avrà fatto giudizio del suo popolo, egli si pentirà per l'amor de' suoi servitori, quando egli vedrà che ogni forza sarà venuta meno, e che non vi sarà nè servato nè lasciato....

Vedete ora che io son desso, e che non v'è alcun Dio meco; io fo morire, e rimetto in vita: io ferisco e guarisco.....

Io levo la mano al cielo, e dico, Io vivo in eterno.....

Sclamate d'allegrezza, o nazione, o suo popolo: perciocchè egli farà la vendetta del sangue de' suoi servitori e sarà propizio alla sua terra, al suo popolo.

Così finisce il cantico di Moisè, col ritorno dello spirito a sè stesso ed al presente, dopo essersi dilungato fino alle origini nel passato, e fino all'ultima consumazione degli eventi nel futuro: talchè si può dire che esso faccia come un cerchio che si gira in sè stesso. Ora in questo cerchio io veggo muoversi tutta la poesia, e la poesia di tutti i tempi e di tutti i popoli; e vi discerno già i tratti essenziali dell' Iliade e del Furioso, delle Olimpiache e degli Epodi, del Prometeo, dell'Edipo, della Divina Commedia e del Macbeth. E spero che voi altresì, voi stessi in breve scorgerete quello ch'è palese e certo al mio intelletto.

Io vi ho diviso il cantico di Moisè in tre parti, secondando l'interna distinzione del tema. Or, che si contiene nella prima parte? Il sollevamento dell'uomo a Dio, un'esclamazione di maraviglia e di lode, il sospiro dello spirito che sente in sè la presenza di Dio, o sente sè in Dio. Se il cantico finisse a questa prima parte, o questa prevalesse, sarebbe (per non uscir della Bibbia) un salmo, cioè simile a uno de'canti di David. Si chiamavano salmi, perchè il più spesso si recitavano danzando, ed erano accompagnati dal suono. Ed è necessario in quella specie di

canti il suono; perchè col suono, voglio dire con l'armonia del suono, lo spirito si riscuote dal suo sonno abituale di quaggiù, che gl'impedisce di sentire Iddio presente. Gli Ebrei usavano l'accompagnamento de' timpani e della cetera (1); i Greci, del flauto, ma più spesso, e massimamente gli antichi, della lira: onde chiamarono *lirica* quella specie di canti che esprimono Iddio presente allo spirito. E noi non rifiuteremo il loro vocabolo: chè è giusto accettare i nomi delle arti da chi n'è stato legislatore; e chiameremo lirica i salmi. Nel cantico, adunque, è contenuta quella particolare specie di poesia che dicesi lirica, di cui l'essenza è questa, che riveli Iddio presente nell'intimo delle creature. Or procediamo.

Nella seconda parte del cantico di Moisè esaltasi Iddio provvidente, Iddio che da lungi assegna un destino a'figli d'Israel, e ve li guida a mano, finchè ne fa un popolo, e ne fonda uno stato. Una fondazione, adunque, o un cominciamento o un'origine è il tema di quella parte del cantico. E chi dice origine, dice una cosa che ha séguito e continuità. E una cosa che ha séguito e continuità, ha necessariamente una parola seguìta e continuata, cioè si esprime con un discorso ligato, continuato e seguìto. Ciò mi par chiaro. Ora, cerchiamo anche questa volta il

(1) V. I, *Jud.* X, 5; XIX, 19, 20. PFEIFER, *De veterum Hebraeorum musica*, XXIII. ROSENMÜLLER; *Prolegomena in Psalmos*; c. I.

vocabolo a' Greci. Come si dice in greco il discorso seguìto, ligato e continuato? Ἕπος. E come si direbbe quella specie di poesia che adoperasse un sì fatto discorso? *Epica*. E così la nominarono. La poesia, dunque, del passato, la poesia delle ricordanze, la poesia che racconta, che tratta le origini de' popoli e le fondazioni degli stati, la poesia che specchia Iddio provvidente, quella è l'epica. L'epica, per conseguenza, è un'altra specie poetica; ed essa pure è contenuta seminalmente nell'inno, e dall'inno germoglia; come dimostra il cantico di Moisè: del quale ora ci resta a considerare l'ultima parte, ch'è il vaticinio.

Considerando il vaticinio contenuto nell'ultima parte del cantico, questo si nota; che vi figura maggiormente l'uomo. L'uomo che testè pareva appena, e solo per ricevere il suo destino dalla Provvidenza, ora grandeggia, ed è quasi un altro iddio, perchè concorre a compiere il suo proprio destino, e coopera con Dio. Non nego che in ultimo Iddio è quegli che risplende, e rimane solo quasi in sul campo, Iddio giudice, come testè Iddio provvidente; ma durante la consumazione e nell'opera del distruggere l'uomo è autor principale, e l'azione è sua propriamente. Un'azione, dunque, ch'è cosa diversa dal fatto e dall'avvenimento, perchè consiste tutta nell'esercizio dell'umano arbitrio, un'azione che consuma e distrugge e che però

si rassomiglia al sacrificio; ecco l'ultima parte del cantico. E i Greci hanno il vocabolo che esprime a capello un'azione sì fatta, il vocabolo δρᾶμα (1), da cui si nomina una delle specie della poesia, la *drammatica*. E questa è la poesia della fine, la poesia del presagio, la poesia del futuro; imperciocchè, che cosa è propriamente futura al presente del nostro spirito, cioè alla coscienza attuale di noi stessi? L'atto consumato, ossia il termine dell'atto. La drammatica, dunque, a voler usare il linguaggio platonico, è la poesia del futuro; ed essa, non meno che le altre due specie, giace inviluppata e contratta nel cantico, finchè non sorgano occasioni che se ne possa dividere e stare da sè.

LEZIONE XX.

Esempio di specificazione della poesia nella letteratura sacra.

Fermiamoci ancora un tratto sopra la poesia biblica, siccome quella che essendo più antica e più semplice delle altre, ci dà l'agio di considerare ciò ch'è essenziale nelle tre specie poetiche, prima che ci si mostrino in tutta l'accidental varietà e nella pompa de'tempi e de'popoli più

(1) Dal verbo δράω, che vale *agere* (non *facere*) *perpetrare, interficere, sacrificare.*

vicini a noi. E ritornando al cantico di Moisè, notiamo che nella seconda parte, che si è chiamata la poesia delle origini, vi è ricordato tutto ciò che si narra nel Genesi, e più particolarmente nell'Esodo; tanto che que'due libri si potrebbero tenere come un'ampliazione di quel cantico. Or, che si racconta nel Genesi? La creazione dell'universo e le origini della specie umana. E nell'Esodo? Le origini di una nazione, della nazione d'Israel, cioè quello spazio di tempo nel quale i discendenti di Jacob si sentirono essere un popolo, popolo distinto da quello che il circondava e dominava, si sottrassero al loro giogo, si raccolsero in sè medesimi, e si ordinarono in uno stato a parte e non dependente. Nel Genesi, dunque, e nell'Esodo sono i due primi esempii del come sbocciano, dirò così, dal cantico le specie poetiche, e come la prima a palesarsi è l'epopea. Laonde le più antiche epopee del mondo sono que'due racconti; e l'uno è l'epopea del genere umano, e l'altro l'epopea della nazione d'Israel. Qui potrei già metter mano a'paragoni, e dimostrarvi chiaramente come i poemi che tutto il mondo chiama epici, sieno in sostanza una ripetizione più o meno alterata del Genesi, e una non saputa sì, nè voluta, ma nondimeno vera imitazione dell'Esodo. Ma non voglio privarvi della dolcezza di vedere voi stessi nascere quasi sotto a'vostri occhi le simiglianze e dissimiglianze delle varie letterature, a mano a ma-

no che vi arriveremo col progresso del ragionamento. Ora si abbracci e mantenga saldamente questa affermazione; che l'essenza dell'epopea è un'origine, un principio, un nascimento, una fondazione, in cui però sia manifesta sempre la mano di Dio guidatrice.

Taluno potrebbe domandarci, come mai dall'immagine del proprio spirito, ch'è l'essenza della poesia in universale, nasca il ricordo delle origini, non di esso spirito proprio, ma di tutto un popolo, o anche di tutta l'umana progenie. Ma io non so come possa avvenire altrimenti. Se un fiore avesse intelletto, e considerasse la sua origine, la troverebbe nel ramo, nello stelo, nelle radici, nel seme, nella specie, in fine, anzi che nel proprio individuo. E il simile avviene dello spirito, il quale se si raccoglie a pensare del suo passato, non trova l'individuo, ma la specie, e sente sè stesso come specie. Chi, o che eravate ciascuno di voi seimila anni fa? Eravate Adamo; cioè eravate in ispecie, non in individuo. Dunque la specie è il vostro passato e la vostra origine; sì che lo spirito che narra il suo passato, lo narra nelle origini della specie: nelle origini prime e vere, o in origini seconde, cioè ne'principii non di tutta la specie, ma di una parte organica di lei: o che la sia una famiglia, o che una città, o che un popolo, o che una lega di popoli. Ora, l'incominciamento di una stirpe, di

una città, di una nazione, di una famiglia di nazioni, o di tutta l'umana progenie, è l'epopea.

Continuando questo ragionamento, v'imbatterete in un'altra proprietà dell'epopea, e nella ragione di tal proprietà. Come l'individuo ha l'origine sua inviluppata nella specie, così la specie ha la sua origine inviluppata nel genere. Ora, qual'è il genere dove la specie umana è compresa? L'universo. Lo spirito, dunque, che risale indietro verso la sua origine, sente sè stesso, non che nella propria specie, nell'università del creato. Come l'origine del fiore si trova, non che in tutta la pianta e nel seme, ma nel sottoposto terreno e nell'ambiente cielo; così lo spirito sentendo la sua origine, sentesi congiunto, non pure a tutta la specie umana, ma all'universo. E quinci nasce che l'epopea, non tanto sia specchio di una più o meno ampia società di uomini in una determinata età, ma un'immagine dell'universo. Perciò non è un'azione, ma un avvenimento il subjetto del poema epico; cioè un fatto al quale coopera sì lo spirito intelligente e libero e sì la cieca e fatale natura: l'uno e l'altra guidati dalla mano di Dio. Ci ha una specie poetica il cui tema unico o principale è lo spirito umano, ossia l'atto del libero arbitrio; ma è diversa al tutto dall'epiça: siccome può argomentarsi da'primi tratti che ne scorgemmo nell'ultima parte del cantico.

Quell'ultima parte è una profezia; e considerandola in questo modo, potremmo dire che rassomigli a tutte le scritture profetiche del Vecchio e del Nuovo Testamento, e che però appartenga alla sacra poesia del futuro. Ma fu avvertito già da noi, come ivi assai giuochi l'umano arbitrio, e come l'uomo vi giganteggi: il che non ha luogo nella schietta profezia. In quella terza parte del cantico, chi ben guardi, l'uomo non vedesi collegato tuttavia e quasi confuso con la specie, e operante di concerto con la natura; ma se ne spicca risolutamente, e loro si oppone, e spesso in attitudine di avversario. Oltre di ciò egli non si mostra, siccome nell'epopea, strumento parte volenteroso e parte inconsapevole della Provvidenza; ma opera con fine suo proprio, e talvolta in contraddizione di lei: sebbene la sua intenzione spesso ferisca a vuoto, e sempre il suo travagliarsi riesca ultimamente al fine dalla Provvidenza voluto. Ora, se per quest'ultima considerazione, cioè per il finale trionfo di Dio, la specie poetica di cui parliamo, è vaticinio e profezia; per l'altra considerazione, cioè per la parte importante che vi piglia l'arbitrio, essa è un'azione umana. Laonde il proprio di questa specie poetica è un'azione umana, in cui o contro di cui Iddio trionfa. E che importa un'azione umana nella quale o contro la quale Iddio trionfi? Importa, che l'opera dove l'uomo si affatica, resti distrutta, anzi distrugga sè stessa, sì che Dio e

l'opera divina più vivamente risplendano. Questo è il termine finale in cui va a riuscire il travaglio della creatura umana quaggiù. E però la poesia che rappresentasse un tale travaglio e un tal termine, quella sarebbe la poesia del futuro e della distruzione e della fine, cioè il dramma.

E non manca nella Bibbia il dramma. Lascio questo e quel luogo di questo e di quel libro, dove potremmo vedere un dramma abbozzato. Il libro di Job è un dramma bello e compiuto, al quale, se dovessimo considerarlo come opera letteraria, potremmo ritrovare nelle profane letterature qualche altro che somigli, ma niun altro forse che lo pareggi di poetico vigore. Nella storia di Job apparisce ignuda la verità della vita presente, cioè il nulla dove vanno a perdersi i fantasmi dietro a'quali corriamo forsennati; e lì si scuopre la vanità finale sì delle nostre gioje e sì de'nostri dolori. Quella storia è la storia avvenire, se posso così chiamarla, di ciascun uomo in particolare, di ciascuna società di uomini, di tutta la società umana, dell'universo creato. Come alle tenebre e al fragore della tempesta segue la serena pace del cielo, così allo strepito e agli urti della presente vita segue la tranquilla serenità della vita futura. Ora, lo spettacolo della tempesta in sul punto di cedere il luogo agli splendori del sole, che già si mostra in lontananza; questo è il libro di Job; e questo è la tragedia, o dramma, se ora non vogliamo

abbandonare il già preso vocabolo. Potremmo dire, che Iddio nell'epopea precede e nella tragedia succede all'azione umana; ovvero, che Iddio provvidente è il veró eroe dell'epopea, e Iddio giudice l'eroe della tragedia; ovvero, finalmente, che nell'epopea Iddio assiste alle origini, e nella tragedia alle ruine. In ogni modo la divina apparizione fa luminoso, cioè bello, l'argomento epico e il drammatico; e il dramma, non meno che l'epopea, nasce dal cantico, perchè nasce nel sollevamento dello spirito a Dio.

Questo sollevamento, dunque, dello spirito verso la Divinità, il quale, espresso con parole, è il cantico, questo contiene e spiega tutta la poesia. Laonde il cantico, a punto perchè la contiene tutta, non si può definire nè poesia del passato, nè della fine, nè del presente. Esso è la poesia, senza più. Quella che si diffonde nelle origini, non è la poesia, ma è poesia epica: quello che si distende nell'avvenire, non è la poesia, ma è poesia drammatica: e così, finalmente, quella che ritrae il presente, non è il cantico, non è la poesia, ma è poesia lirica. Perciò anche i poemi lirici si distinguono dal cantico, e se ne distinguono come la specie dal genere. La qual distinzione voglio che notiate accuratamente; imperciocchè a guardare la superficie, cioè le parti esterne, come la brevità, il metro e simili, si potrebbe credere che il cantico sia compreso nella specie lirica, laddove questa non è che uno

de' rivi i quali scaturiscono da quella fonte. Lo spirito dell'uomo, il quale nel cantico si perde di veduta, inabissato negli splendori divini; ricomparisce nel poema lirico, e vi si specchia, e fa spettacolo di sè, di sè divenuto, come dicemmo, più splendente e più veggente in quegli splendori, per virtù de' quali il suo essere profondo e chiuso si apre e sfavilla le proprie immagini. Per questo la lirica si dice ed è poesia interiore. Nell'immagine poi di sè, ricordatevi, lo spirito si possiede; e il possesso di sè è il presente. Perciò la lirica è poesia del presente. E il presente è un istante, ossia un indivisibile che non istà, ma si muta e passa. E da ciò la natura mobile, aerea, vagabonda, istantanea della poesia lirica. Avvertite però, che sebbene il tema della lirica sia la creatura, nondimeno la bellezza e qualità poetica deriva unicamente dal divino che vi riluce, col quale l'immagine dell'interno spirito si forma. Il gemito del cuore, l'ansia dell'aspettazione, il tripudio della gioja, lo stupore de' casi inopinati, e simili, non diventano poetici se non diventano immagini, e immagini non diventano se non mediante Iddio. Voglio dire che i fatti dell'uomo interiore non si trasformano in parole, e molto meno in parole poetiche, se non sono specchiati nello spirito; e che lo spirito non ispecchia se non per virtù del mezzo, ossia della luce divina; secondo che dimostrammo dove si trattò del-

la bellezza metafisicamente. E da questo potrete infin da ora argomentare l'ufficio della parola nella lirica; conciossiachè quel luogo che nell'epica ha l'avvenimento, e nella drammatica l'azione, quel medesimo abbia l'espressione nella lirica. Ma di ciò si vedrà meglio appresso. Ora cerchiamo un esempio nella sacra letteratura, dove non manca neppure la varia ricchezza de' poemi lirici. David pianse alla morte di Saul e di Jonatan in questa maniera:

« *O gentil paese d'Israel, sopra i tuoi monti giacciono gli uccisi: come son caduti i forti?*

Nol rapportate in Gat, e non ne recate la novella nelle piazze d'Ascalon: che talora le figliuole de' Filistei non se ne rallegrino: che talora le figliuole degl' incirconcisi non ne facciano festa.

O monti di Ghilboa, sopra voi non sia giammai nè rugiada nè pioggia nè campi da primizie: perciocchè quivi è stato gittato via lo scudo de' prodi, lo scudo di Saul, come se egli non fosse stato unto con olio.

L'arco di Jonatan non si rivolgeva indietro, che non avesse sparso il sangue degli uccisi, e trafitto il grasso de' prodi, e la spada di Saul non se ne ritornava a voto.

Saul, e Jonatan, amabili e piacevoli in vita loro, eziandio nella morte non sono stati separati. Erano più veloci che aquile, più forti che leoni.

Figliuole d'Israel, piagnete per cagion di Saul, il qual faceva che eravate vestite di scarlatto in delizie; il qual faceva che mettevate de' fregi d'oro in su le vostre robe.

Come son caduti i prodi in mezzo della battaglia? e com'è stato ucciso Jonatan sopra i tuoi monti, o paese d'Israel?

Jonatan, fratello mio, io sono in affanno per cagion tua: tu m'eri molto caro: l'amor tuo mi era singolare sopra ogni altro amore.

Come son caduti i prodi, e son periti gli arnesi da guerra! »

Nella Bibbia ci è canti guerreschi, canti trionfali, canti per gioje e lutti comuni, canti lirici, in somma, di ogni maniera e per ogni occasione; ma ho preferito questo agli altri, perchè alla sembianza esterna pare assai lontano dalla natura del cantico. Eppure, ad esaminarlo, vi si scorge una stretta affinità, e come l'uno nasca e sia contenuto dall'altro. Voi vedete lo spirito di David, che esce di sè e non ha più posa, alla novella che Saul e Jonatan sono morti. Il commosso spirito va errando dalle campagne, dove caddero i due prodi, alle piazze dove la nuova ne giugnerà; guarda l'esultanza de'nemici, il lutto de'cittadini; volge la parola agli assenti, anzi allo stesso lagrimato Jonatan, come se questi fosse vivo e presente, o fosse egli vivo e presente nel regno de' morti; in fine si smarrisce, o, dirò, rimane assorto nella contemplazione del rat-

to dileguarsi degli uomini e delle cose senza lasciare orma di sè: la qual contemplazione non è altro in sostanza, se non vedere unicamente Iddio ove prima vedevasi la creatura. Il moto dunque spirituale rappresentato in questo canto, è simile all'oscillazione che l'ago fa nella bussola finchè non abbia trovato il polo. Sì, lo spirito tirato potentemente verso la bellezza infinita, cioè Dio, e che lo cerca da per tutto, o lo vede da per tutto, questo è la lirica. Lo cerca, e non lo incontra; lo vede, e gli s'invola. Lo cerca ne'diletti e ne'dolori, nelle fatiche e nel riposo, nella pace de'campi e ne'campi di battaglia, nella gloria, nell'amore, nella patria. Lo vede nell'atomo di arena, nel fiore de'prati, nelle ali dell'insetto, nel canto degli uccelli, nel moto de'cieli, ne' grandi errori, nelle grandi calamità, ne' grandi mutamenti o della natura o dell'umana società, negli atti insigni di virtù, nella fortezza degli eroi. E si consideri, che questo ingenito desio dell'infinito è e non può essere altro che esso infinito, cioè Iddio, Iddio nascoso sì, ma presente all'intimo spirito. Perciò la lirica è la parvenza del Dio latente; ed il poema lirico, non che nelle sue forme più sublimi, come sono le pindariche, ma eziandio nelle più umili, come le anacreontiche, è un cantico che incomincia, una parte del cantico, una specie, infine, compresa in quel genere. Or, come il cantico si spezza? come e per quali cause il seme o genere

poetico si apre sì che ne germoglino i diversi poemi? Se l'unità primitiva della poesia potette meglio studiarsi in un popolo e in una letteratura antichissima; la varietà la studieremo più opportunamente, e vedremo più chiara ne' popoli più giovani e nella ricchezza delle più recenti letterature.

LEZIONE XXI.

Progresso e vicende dell'arte, e più particolarmente della poesia.

I poemi biblici de' quali si è parlato, non sono poesia, ma hanno qualità poetica; in quel modo medesimo e per quelle medesime cagioni onde, siccome pare a me, la vita del popolo di Giuda e tutti i loro ordini e istituti, sì domestici e sì pubblici, hanno civiltà, ma non sono una civiltà semplicemente. La civiltà e letteratura di quel popolo sono religione, parte di religione, sottoposte, aderenti e ordinate alla religione. Veramente questo avviene di ogni civiltà e di ogni letteratura in su'loro principii; chè nascendo entrambe dalla religione, vivono di lei e in lei, come il bambino chiuso tuttavia nelle viscere della madre. Ma il caso degli Ebrei è singolare; conciossiachè a loro la religione fu mantenuta immutabile per opera soprannaturale, e gli altri potettero mutarla, e la mutarono: donde seguì,

che la poesia presso gli Ebrei conservò perpetua l'innocenza e la soggezione e rozzezza infantile, laddove presso gli altri popoli con la libertà, o si corruppe, o andò acquistando rigoglio e gentilezza. Non già che questi la separassero dalla religione; ma le confusero insieme; e poi, com'era da aspettare, soffocarono la religione nella poesia. Dico che questo era da aspettarsi, perchè, caduta una volta in balìa dell'uomo la religione; come poteva non venire sopraffatta dalla poesia e, più universalmente, dall'arte, la quale è opera e proprietà di esso uomo? Dunque dopo la confusione accadde il contrario a punto di ciò ch'era stato in sul principio; chè allora l'arte era soffocata nella religione, ed ora la religione fu sommersa nell'arte. Questo è disordine senza dubbio, e fu sciagura dell'uomo; ma fortuna dell'arte: la quale rimasa padrona del campo, e ricca de' profanati tesori della religione, si ampliò ed alzò di una maniera maravigliosa. Certamente sarebbe presto caduta, come ogni grandezza che abbia usurpato diritti altrui; e già mostrava segni di ruina: ma in tempo si mutò la faccia del mondo. La religione del popolo di Giuda, quella che avea covato l'arte nascente, si compiè in Cristo e divenne cattolica. Allora l' uomo vide la prima volta separate, e furono veramente separate, come due correnti che derivano da due fontane diverse, l'arte e la religione: e non che separate, spesso nemiche tra loro; imperciocchè

non può esser pace tra il vero Iddio che rivela sè stesso, e un iddio formato dall'umana fantasia abbandonata a sè, benchè ajutata dalle reminiscenze del vero. Così all'usurpazione successe l'inimicizia. La quale, stante l'antica parentela, non può durare più lungamente che il dissidio di una figliuola con la madre.

Se mi avete seguìto attentamente, voi avrete potuto contare cinque passi che l'arte fa dalla sua origine in poi. Il primo è della sua nascita nella religione; il secondo, della sua confusione con quella; il terzo, dell'usurpazione; il quarto, dell'inimicizia; l'ultimo, della pace. Potremmo anche dividere, più largamente, in due età la vita dell'arte; nell'età della sua unione con la religione; e nell'età della separazione: suddividendo la prima in tre minori, cioè de'principii, del miscuglio, del predominio; e la seconda in due, cioè della lotta e della concordia. In questo modo la prima distinzione da fare, sarebbe di arte antica e di moderna; ponendo per confine tra l'una e l'altra il supremo confine e l'universal mediatore de'tempi e delle cose, Cristo. E di là da Cristo l'arte la vedremmo o nascente nella religione, o confusa, o dominante; e di qua, o avversaria o amica. Ad altri forse potrebbe piacere di tripartir la storia dell'arte in una prima età di confusione, in un'altra di conflitto, e in una terza di armonia: e non mi sarebbe difficile di appagarli, senza offesa della verità

de'fatti. Ma perciocchè a ogni modo verremmo a dire lo stesso, conserviamo la prima distinzione, che ci è più utile. Dunque per cinque età, nè più nè meno, l'arte ha camminato, o cammina tuttavia; e ciascuna età precedente apparecchia quella che segue; e tutte insieme quelle che precedono, sono in servigio dell'ultima. Perciò in quest'ultima età l'arte spiega tutta sua virtù, raggiugne la perfezione, e dimostra la sua intenzion finale, cioè la propria essenza e il luogo assegnatole da Dio nell'armonia dell'universo.

Iddio che scrive il suo pensiero nella natura, sì che ogni parte di lei sia una lettera dello scritto divino; Iddio parla nel genere umano, e va chiamando a uno a uno i popoli nella storia, perchè ciascuno profferisca di mano in mano una parola, e poi le assommate parole dicano tutto intiero l'eterno concetto. Ora, che ci s'insegna dalla storia intorno all'arte? quali sono i popoli che parlano? e qual'è la parola che ciascuno pronunzia? I popoli che parlano, è chiaro, sono quelli che ebbero arte e civiltà. E il popolo che ne ebbe prima di tutti, furono gli Ebrei. Se l'antica istoria dice una cosa certa, questa è certissima, senza ricorrere nè appoggiarsi ad altre pruove che umane. Gl'Indiani, popoli di oggi o di jeri, vogliono collocare i loro libri in una antichità remotissima: ma la loro storia è nuova in paragone, e però la lor testimonianza non ha valore, tanto più che que'libri hanno tracce visibili di

modernità. Degli altri popoli non si disputa. Restano, dunque, primi gli Ebrei. E come primi di tempo, è ragionevole che essi dicano la prima parola intorno all'arte, ed essi empiano la prima età, ossia del nascimento dalla religione, l'età della poesia non libera, ma non guasta neppure, l'età dell'arte rozza ed abbozzata appena, ma sincera, vigorosa e piena di speranza. Vero è che a questa età e a quel popolo manca onninamente un ramo dell'arte, cioè lavori di scultura e pittura. Ma voi sapete che fu vietato di esercitarle; e sapete l'alta ragione del divieto; è già si è detto che in quel primo stato l'arte non è, non può, non dev'essere padrona di sè.

Il popolo che comparisce secondo nella storia, quello pronunzia l'altra parola, cioè misura la seconda età dell'arte; ed è l'Egitto, insieme con que'popoli asiatici che parteciparono della sua civiltà. E con l'Egitto, dentro questa età medesima, va collocata l'India. L'India che entra nella storia molto più tardi dell'Egitto, ha con questo, massimamente dal canto dell'arte, un'affinità così stretta, che non se ne può disgiugnere. Molte cagioni, più o meno approvabili, sono state proposte, e molte altre io stesso potrei proporre di cotesta affinità tra'due paesi; ma ci basta il fatto certo. L'India, dunque, e l'Egitto ci porgono l'esempio dell'arte confusa con la religione, e del disordine che dalla confusione s'ingenera nell'una e nell'altra. A noi

adesso spetta di parlar solamente dell'arte. Or, che si vede nell' arte egizia e nell' indiana? Il colossale, e l'enigma. La sfinge, il jeroglifico, la piramide sono, si può dir, tutta la scultura, la pittura, l'architettura egizia, cioè, in somma, opere colossali ed enigmatiche. E il medesimo è delle arti figurative indiane. Ma l'India ha pure poesia; e quella poesia pure è misteriosa e colossale: colossale in tutto, anche nell'ampiezza de' poemi. E perchè questo? Udite ciò che ne pare a me. L'infinito e il sovrintelligibile appartengono all'essenza di ogni religione; onde allora che la religione confondesi con l'arte, l'arte ne prende l'infinito e il sovrintelligibile. Prendeli, ma a suo modo, cioè trasformati dall'immaginativa, e convertiti l'uno in colosso, e l'altro in enigma. Ne volete argomenti? Mirate, e leggete: mirate quanto avanza di arte egizia, leggete quanto all'Europa oggi è noto di poemi indiani. Nella gigantesca epopea del Mahabharata infino dal proemio vi accorgete della confusione; dicendovisi che l'opera è *cognata a' quattro Vedi* (che sono il codice sacro), *santa e potente a scancellare i peccati e sbandire i timori* (1). E questo medesimo più chiaramente si scorge nel Ramayana: del quale vi leggerò la conclusione del primo capitolo, con le stesse parole del dotto e laborioso volgarizzatore, che sono queste: *Co-*

(1) V. *Mahabhar. proemium, ed.* FRANK; *Monachi*, 1820, I, 127, 129, slok. 19-21.

lui che leggerà questo racconto vivificante, dator di fama e accrescitore di forza, intessuto delle gesta di Rama, è prosciolto da tutte le colpe. L'uomo che legge e medita questo carme, purificante chi il narra e chi l'ascolta, sarà in un co' suoi figli e coi nepoti liberato da ogni afflizione..... Colui che in un consesso di sapienti l'espone compreso di fede, trova dovunque rifugio, e morendo si discioglie in Brahma (1).

Il colossale, adunque, e il misterioso appartengono all'arte che sia confusa con la religione; ed è così costante questo carattere, che l'uomo può notarlo in tempi e in popoli assai lontani trà loro, purchè convengano insieme e si rassomiglino in quanto al confondere. Così la vecchia poesia degli Scandinavi, cioè l'Edda, non per vicinità di tempo, nè certo di luoghi, ma per la sua confusion con la religione, per il gigantesco delle immagini e per la bizzaria degli enigmi, può meglio aggrupparsi con l'arte indiana ed egizia, che con un'altra. E per contrario la poesia cinese, come che più prossima di tempo e di luoghi con l'indiana, nondimeno, per le sue qualità intrinseche, a qualunque altra meglio si può avvicinare, che a quelle due. Non si vede segno ne' poemi cinesi che l'arte fosse confusa col culto religioso, anzi neppure che i poeti avessero un culto religioso; e però non ci ha poesia più

(1) V. Gaspare Gorresio, *Ramayana*, vol. VI, 9. Parigi, 1847.

magra e più infermiccia di quella: se pure si ha da chiamar poesia un ingegnoso intreccio di accidenti nelle narrazioni, con un industre giuoco di parole per tutto ornamento. Ma di loro basti un cenno. Sapremo quinci innanzi, che la seconda età, se parlasi dell'arte in generale, comprende gl'Indi e gli Egizii, ma se parlasi della poesia soltanto, non esce dell'India.

L'età splendida delle arti fu la terza; e l'occupano, soli quasi, i Greci; e per uno spazio più breve i Latini, ma con lode alquanto minore. A' Greci l'arte non fu serva della religione; non fu nè anco talmente confusa con lei, che si bilanciassero e alterassero reciprocamente; e neppure nemica sì che la discacciasse e se ne spogliasse; ma la trasse in sè e se ne fece padrona. Come in Roma la religione serviva allo stato, così in Grecia servì all'arte: e questo dà ragione della diseguale eccellenza de'due popoli nella lode delle arti. Ma non la religione soltanto in Grecia era dominata dalla poesia, ma ogni cosa, la famiglia e lo stato, la pace e la guerra, gli ozii e le faccende. Si direbbe che Iddio scelse quel popolo e quella età per rivelarsi come bellezza alla creatura. Poichè la creatura, già lo dicemmo, dimenticava totalmente lui come verità e come bontà, Egli conservossi a loro presente come bellezza. Questa fu una rivelazione naturale, benefica agli uomini, perchè li mantenne che non cadessero in viltà di bestie; ma più benefica siccome ap-

parecchio di una prossima rivelazione soprannaturale. Imperocchè accetto e dico io pure che l'Evangelo fu uno storico progresso, e che Gesù Cristo era già di un certo modo tra' gentili, quando apparve in Palestina; ma in questo significato: che il Figliuolo di Dio, il quale è la Parola, l'Immagine e lo Splendore del Padre, qualche secolo prima di rivelarsi, mediante l'incarnazione, in Gesù Cristo, splendette di riverbero nelle creature: splendette, dico, naturalmente come bellezza, e produsse l'arte greca. Così l'arte greca, ossia questa età di cui andiamo discorrendo, è come un'alba del Cristianesimo, e simile a quel dolce lume che il sole diffonde nel cielo prima di nascere sopra l'orizzonte.

Tornando alle attinenze della religione verso l'arte appresso i Greci, dico che i poeti e gli artefici, non inventarono già di peso la religione, ma s' insignorivano di quella che la tradizione porgeva loro, e la mutavano, alteravano, accomodavano alle proprie invenzioni. Nè questa poetica trasformazione era maliziosa, ma spontanea. Ricordivi della festa, e dell' effetto che essa fa nello spirito, sollevandolo a vedere ogni cosa in Dio e per immagine. Ciò da una parte. E dall'altra parte ricordivi, che la notizia certa del verace Iddio già in quel tempo mancava al genere umano, eccettuato una sua piccola porzione. Che ne dovea seguire? che ne seguì? Seguì, che le immagini di ogni cosa creata, vedu-

te nella festa, quelle si credessero e si onorassero come iddio, anzi come iddii. E così avvenne che la religione fosse inviluppata nella poesia, e diventasse una parte di lei. Notate, che le immagini festive necessariamente hanno del divino; perchè nascono e si formano nella bellezza ch'è luce divina. E perciò fu facile l'inganno. Ora, la somma risultante da quelle immagini, così trasformate, è l'olimpo greco: l'olimpo de' poeti, e l'olimpo a cui il popolo sacrificò. Non era l'aere Giunone, ma l'immagine dell'aere, specchiata in Dio e fatta celeste. Ninfe, najadi, fauni, lari, mani, penati non erano propriamente le grotte, le acque correnti, i boschi, gli alberi, i defunti, il tetto paterno, e che so io; ma sì le immagini festive di quelle cose; cioè immagini tali, quali nascono nello spirito che veda tutto in Dio; e conformate e atteggiate a similitudine di chi le conforma e le atteggia, ch'è l'uomo. Laonde i numi dell'olimpo greco sono e non sono le cose a cui presiedono, cioè non sono la sostanza ma sì l'immagine di quelle, ma una immagine festiva, cioè divina, e perciò più bella e creduta più potente delle cose medesime, e conseguentemente distinta da esse e fattone quasi un genio, e conformata e atteggiata, com'è necessario, nell'atto e forma di chi li atteggiava e conformava, che fu l'uomo, come si è detto. A voler bene intendere il mio concetto, considerate questo esempio. Nell'Agamennone di Eschilo

Clitennestra annunzia al coro, che quella notte Troja è caduta. Come la nuova potè giugnere così presto a lei che era in Argo? Per via di fuochi accesi la notte in sulle alture tra Ilio ed Argo, secondo un anticipato concerto. Di ciò non sapeva il coro; e però maravigliato prega e stringe la donna, che gli dica chi è stato il messaggiero dell'aspettata novella. La donna risponde e dice: Vulcano (1). Or, domando io, questo Vulcano è la materia del fuoco? è quel medesimo fuoco, che quella notte era stato acceso e poi spento? Non pare. E che è dunque? È, secondo che pare a me, l'immagine del fuoco, quale essa immagine era allora nello spirito di lei, e qual'è in ogni spirito eccitato e festeggiante. Vedere il fuoco in immagine (e lo stesso intendasi di ogni altra cosa), importa vedervi ogni fuoco particolare, ed ogni fuoco passato e presente, cioè, in somma, vedere la specie del fuoco, o il fuoco in ispecie (2). Non vi fu egli già dimostrato, che parvenza e immagine e specie suonano e sono la medesima cosa? Vulcano, dunque, è la specie del fuoco. Or nella specie creata si specchia e mira, come sapete, la specie increata, cioè la bellezza divina. E perciò Vulcano, non solamente esprime la specie del fuoco, ma tiene del divino.

(1) Ἡφαιστος, V. AESCHYL. *Agam.* v. 289.
(2) V. Lez. IX.

Questo era l'olimpo poetico, a mio giudizio. Ma era questo medesimo l'olimpo adorato e supplicato? Della Grecia e del volgo de' Greci, cioè di quasi tutti, io dico di sì; e penso che i voti e i sacrificii popolari s'indirizzavano al Giove, non che di Omero e di Esiodo, ma di Aristofane eziandio. Pochi, molto pochi avvertivano la sconvenienza di quel culto, e disprezzando l'olimpo de' poeti, professavano le reliquie, più o meno corrotte, di una religione sacerdotale che si conservavano ne' *misteri*. I misteri, come quelli famosi di Eleusi, consecrati a Vesta e a Bacco, erano reliquie di un culto più antico e più sincero; ed erano gelosamente custodite, perchè non si smarrissero e alterassero nel culto poetico. Se non che i poeti non si tenevano; e correndo fino al limitare del luogo dove i misteri erano celebrati, si frapponevano, per così dire, tra gl'iniziati, ammessi nell'interno del tempio, e il volgo che si affollava alle porte. Così spiando da una parte i riti austeri, dall'altra parte li traducevano alla folla in lor linguaggio, ossia in linguaggio poetico. E in questo modo nacque e si perfezionò una delle principali specie di poesia, come a suo luogo diremo. Che che sia di ciò, è indubitato che le già corrotte dottrine religiose le quali s'insegnavano ne' misteri, venivano vieppiù corrotte in quella specie di traduzione o trasformazione che da' poeti se ne faceva: corrotte, s'intende, in quanto

al significato religioso, ma ingentilite e abbellite in quanto a poesia. Di qui l'opposizione tra la poesia e il culto de'misteri; e da tale opposizione le ire di Platone contro Omero e tutti i poeti. Ma se Platone e gli spiriti eletti rigettavano l'olimpo de'poeti, il popolo non avea altro olimpo nè professava altro culto che poetico, ch'è come dire un culto antico sì, e ricevuto dalla tradizione, ma liberamente da'poeti trasformato. E però non ebbe ragione colui che sostenne *non essere stato Omero padre, ma pittore* de'numi introdotti ne'suoi poemi (1); quando il vero è, che un po'fu pittore, ma assai più fu padre.

Se questo fosse luogo opportuno, vorrei indugiarmi alquanto sulle attinenze della poesia con la religione greca; confidando che le due questioni, congiunte, si farebbero lume scambievolmente. Ma affrettandomi di uscire dall'argomento che abbiamo preso a trattare, come avrei o l'agio o la volontà di vagare attorno? D'altra parte il poco già detto, è tanto che altri può, se gli piace, raccogliere quale sarebbe la mia dottrina intorno al politeismo di occidente. Riducendomi adunque dentro i confini dell'argomento, dico che la terza età dell'arte, la quale età si apre con Omero e chiude con Virgilio ed Orazio, è singolare da tutte le altre per

(1) V. Fraguier. *Sur les dieux d' Homere. Memoires de litterature, de l'Accademie Royale des S. et B. L.* III, 5.

questo, che l'arte s'insignorì della religione. Ora, a quale altezza non dovea poggiare l'arte, quando l'artefice poteva in ogni cosa vedere un dio? Chi consideri acutamente, si accorge che tutto l'incanto e tutta la bellezza, specialmente la bellezza sublime, de'poeti e degli artefici greci e romani procede dalla facilità grande con cui ti velano lo spettacolo della vita ordinaria e della natura comune, e ti scuoprono un'altra natura, e t'introducono in un'altra vita, una vita e natura olimpica. Quando miri quelle statue, o passeggi per le rovine di que'portici, o leggi Pindaro e Sofocle, tu non sei più nè in Grecia nè in Italia nè altrove sulla terra, ma nell'olimpo; chè tutto è dio, o tutto divino quello che ti circonda. Ma la felicità singolare dell'arte greca fu questa, che ricevendo un tanto ajuto dalla religione, non però riceveane alcuno impedimento, rispetto alla libertà pienissima di usarne e di alterarla. Così ella crebbe aitante e rigogliosa, come il corpo di un uomo che respiri un'aria eccellente, e non abbia fasce attorno che storpiassero uno o un altro membro. L'umana fantasia, di quanto è capace, tanto tentò, e spesso recò a perfezione in questa terza età, in una maniera liberissima e pienamente conforme alla sua intima natura. E quinci nasce, che la storia dell'arte greca valga quel medesimo che la scienza dell'arte, o poco meno: cioè a dire, che le forme allora inventate e il

modo allora tenuto sieno sovente l'ottimo a cui l'intelletto possa pensare.

Oramai dunque sappiamo a che fine la Provvidenza chiamò i Greci nella storia: li chiamò a prepararci l'ottima forma dell'arte. Dunque, conchiuderete, mettiamo le mani nell'eredità, ed usiamo. Sì; ma adagio. L'arte greca è egli forse l'ultima parola che Iddio abbiaci detto? Non è, certo: onde ci bisogna di ascoltare tuttavia, cioè di considerare le età seguenti. Or, che veggiamo nella età che segue? Veggiamo questo, che l'arte, già sì prospera e fiorente, comincia a disseccarsi, e cade a terra: come certe piante parassiti, le quali succhiano tutto l'umore, e finalmente uccidono l'albero a cui sono avviticchiate, che mantenevale in piedi. Se non che, quando quella religione spegnevasi per effetto della malattia che le serpeggiava nelle viscere; già sorgeva nel mondo un'altra religione che non può morire, perchè non è nata, ma è eterna, cioè la religion nostra. È nata forse con Cristo la religion cristiana? Non nacque, ma fu compiuta da Gesù Cristo. Nacque forse a tempo di Moisè? Allora fu scritta, ma già era. Nacque forse con Abramo o con Noè o con Adamo? No: fu rivelata, ma non nacque allora. Quando adunque la nostra religione, che non nacque e non morrà, fu consumata in Cristo, e spargevasi pel mondo, avvenne questo caso; che due religioni si trovarono a fronte l'una del-

l'altra nello spirito di un medesimo uomo: la religione vera, creduta, amata, professata da senno, e la religione pagana, professata per giuoco nella poesia. La chiamo religione, perchè tale era stata una volta: ma si può egli tenere per religione una cosa morta e disseccata, che conserviamo per pigliarcene spasso? La verità dunque è, che l'arte rimase divisa dalla religione. Divisa, dico, e non semplicemente distinta. La distinzione è bene: e questo è propriamente l'insegnamento che ci porge la quarta età, a distinguere la poesia e l'arte dalla religione. Ma in luogo della distinzione allora videsi la separazione; e la separazione fu male. Fu male, perchè l'arte, sequestrata dalla religione, rimane straniera alle moltitudini, cade nel manierato, svigorisce, perde ogni nobile ardire, e suole in quella vece divenire impudente, cioè inverecconda e irreligiosa. Laonde in questa quarta età, se dobbiamo confessare che si progredì, in quanto apparvero netti i confini dell'arte e i confini della religione; non possiamo non confessare che l'arte scadde dall'età precedente, in quanto che fecesi artificiosa, lasciva, bestemmiatrice. E in questo modo spiegate, come avviene che i poeti e gli artefici del paganesimo, almeno i sommi, abbiano non solamente più freschezza e naturalezza, ma spesso più religione e più verecondia de'cristiani. La causa è, che al sopravvenire della religion cristiana l'arte si trovò scis-

sa dalla religione. Ed è notabile, che se qualche più palese macchia di licenzia e di empietà offusca l'antica poesia; il fatto va imputato, anzi che a'Greci, a'Latini, i quali cominciarono ad usare l'arte come un passatempo, segregandola dalla religione, la quale sottomisero totalmente alla politica. Ma nondimeno; che è l'empietà di Lucrezio e la licenza di Ovidio verso la scostumatezza delle scritture di Giovan Boccacci e verso le scostumatezze e le bestemmie di Giorgio Byron? Non nomino altri, dissoluti e bestemmiatori quanto o più del Byron e del Boccacci, perchè non mi pajono per niente degni del nome di poeti. Nè mi si alleghi la sfacciatezza di Aristofane, o questo e quell'altro luogo di scrittori antichi, il quale oggi non si possa leggere senza rossore; imperciocchè bisogna tener conto de'mutati costumi e delle mutate credenze. A coloro erano innocenti e quasi pie, perchè conformi all'esempio de'celesti, alcune cose che a noi non è lecito nè anco di nominare; onde non è maraviglia che descrivendo la loro propria vita, cadano in qualche parola e immagine sconveniente. Ed in fatto vi si vede una certa, se può dirsi, buona fede, e che non si accorgono di parlare disonestamente; laddove ne'poeti di questa quarta età scuopresi l'espressa intenzione del male, e sovente anco il rimorso di chi vede ch'è male, e vi si ostina. Or, dirà taluno, non è buon segno il rimorso nella iniquità? Sì:

ma ciò loda i costumi presenti in paragone degli antichi, e non iscusa i poeti scostumati di oggidì; anzi li accusa peggiori degli antichi, a' quali era ignota, o manco nota, la malizia di quegli atti medesimi. E di ciò è pruova manifesta, che due de' meno casti poeti dell'antichità, Anacreonte ed Orazio, celebrando i giuochi e i men degni sollazzi, non di rado, come altri ha bene osservato, escono in gravi considerazioni sopra l'instabilità delle nostre fortune e e la ferrea necessità della morte (1): con che si dimostra due cose; che la bellezza poetica non deriva ne' loro versi da ciò che piace e solletica il senso, ma da ciò che sollevasi sopra del senso; e che gli antichi, se e' sono veramente poeti, non mai trattano di proposito il turpe, o almeno non mai ciò che a loro pareva turpe.

La nota, dunque, a cui si distingue la poesia in questa quarta età, è il suo non aver religione, o avere una religione da giuoco, e conseguentemente artificio, e spiriti più rimessi, e poca popolarità, e pendio verso l'empietà e la licenza. In questa età nacque una maniera di componimenti, che non posso dire di prosa e non ardisco nè anco di chiamar poetici, che hanno la scorza e non la sostanza della poesia, che ammorbarono e ammorbano tuttavia molte lettera-

(1) V. Sav. Baldacchini; *Del fine immediato di ogni poesia*. Nap. 1836; dal giornale il *Progresso*.

ture. Forse già indovinate a che sorta di scritti io accenni; ma oggi non vo dirvene più avanti, perchè se ne dee ragionare di proposito in luogo opportuno. Nella quarta età, dunque, vanno cacciati i poeti arabi e persiani e turchi, e co'provenzali tutti i trovatori delle lingue romanze, e (dicolo io o taccio?) una turba di poeti moderni di tutte le moderne nazioni. Se non che, a voler essere giusto, confesso che in alcuni di questi ultimi, e più chiaramente ne'più grandi, mi par di vedere, consentitemi l'immagine, come due correnti che s'incrociano, e confondono le acque. L'una è la poesia della quarta età, che corre tuttavia, ma con impeto minore, e promette di spegnersi. E l'altra è una poesia che non so se io debba dire già cominciata o futura. Veramente ella è nata da più secoli; e nondimeno si può dire che non sia cominciato ancora il suo regno, perchè ha seguaci pochi e non costanti. Ma del ritardo e dell'oscurità e povertà presente si ristorerà con la gloria verso di cui palesemente s'incammina; chè se ella è ultima, è immortale eziandio, e non avrà dopo sè un'altra che la corregga e faccia dimenticare. Ella somiglierà o somiglia all'età precedente, in quanto che conserva da lei il distinguersi dalla religione; ma se ne diversifica, in quanto che nè ignora nè combatte la religione, anzi l'ama e se ne inspira. In un certo senso potremmo affermare, che l'età ultima sia più simile

alla prima, che a tutte le altre, e quasi un ritorno verso l'età biblica: con questa differenza, che allora l'arte fu religione, ed oggi esser deve religiosa. In un altro senso, cioè considerando la libertà e la ricchezza, potremmo affermare che la terza età sia quella da cui più debba ritrarre la poesia nuova. Ma il vero è che oggi l'arte dee contemperare le doti della prima e della terza età, e conciliare le qualità letterarie di Moisè, di Job e David co'pregi di Omero, di Eschilo e di Pindaro. E la conciliazione fu tentata, e riuscì felicemente a chi voi già indovinate che io voglio nominare, al nostro Alighieri. Oh! non si sdegnino gli stranieri, che noi ci vendichiamo anche questa gloria, di avere aperta l'ultima età della poesia, l'età della poesia immortale. Intendiamo le ragioni per cui dobbiate portarci invidia, voi che non nasceste in Italia; e ci contentiamo di sorridere senza fiele, quando chiamate germanica la civiltà moderna. Ma a quello che la Provvidenza ha decretato, forza è che l'uomo si accheti. Negateci, se potete, che una nuova poesia nasce; o allegateci il nome di un altro a cui spetti la gloria di averle dato i natali.

LEZIONE XXII.

Corrispondenza della poesia col progresso delle umane società.

Sebbene tante volte e in tanti modi si è trasmutata la faccia della poesia, non però la sua natura si è alterata mai. O confusa o distinta, o amica o nemica della religione, o in oriente o in occidente, o con questo o con quel linguaggio, o jeri o trenta secoli addietro, sempre nasce dalla festa con un inno, e poi l'inno si apre in tre specie, e le specie succedono l'una all'altra con il medesimo ordine costantemente. Laonde quel progresso interno che fu particolarmente veduto nella prima età, quel medesimo vedremo delle seguenti; ed anco le eccezioni, se ne sorgerà qualcuna, confermeranno la regola. L'accorgimento nostro fia questo, di sceverare l'essenza delle cose ch'è immutabile, da' fatti accidentali e passeggieri. Così non bisogna credere che la festa, alla quale io riferisco e riferirò ogni origine di poesia, non bisogna credere, dico, che la festa sempre sia riso ed allegrezza comune. Già notammo che ci ha una festa solitaria dello spirito; ed ora avvertiamo che ci ha delle feste famigliari, come sono le nozze, a mo' di esempio; e che ci ha delle feste più tosto civili che religiose; e che ci ha insino una festa

del pianto, o pubblica o privata. Il proprio della festa è, che ella sollevaci in Dio, e dirada una certa nebbia attraverso della quale comunichiamo col mondo ordinariamente. Ora, i grandi dolori e le calamità segnalate, ed anche la sola ricordanza di quelle, sono potenti di squarciare la nebbia, cioè l'invoglia sensata dell'universo presente, e trarne la sincera parvenza delle cose, e collocarci al cospetto di Dio. Così piangendo si festeggia, e nasce dal pianto o, per dir meglio, col pianto la poesia.

Nasca però col pianto o col riso, l'inno è primo sempre ad apparire; perchè l'inno è il grido della festa, di qual si voglia natura ella sia. Se nel bujo della storia e della letteratura indiana si vede niente chiaro, è questo; che gli antichissimi libri sono i Vedi, e che la parte poetica de' Vedi sono inni: inni gravidi di moltiplice poesia, semi di tutta la più recente poesia di quel popolo, e tali che vi si ritrovano già, come altri disse, *i primi movimenti, i primi slanci dell' ispirazione epica* (1). Ed il medesimo era intervenuto nella Grecia. A noi di poesia greca non rimane alcun frammento che sia più antico de' poemi omerici; ma rimangono le testimonianze degli storici, le quali ci parlano di poemi e di poeti antecedenti ad Omero. Così Erodoto ci parla de' canti di Oleno sacerdote di

(1) V. Gaspare Gorresio; *Ramayana*, I, CXXVI.

Apollo, conservati a Delo nel tempio di quell'iddio (1). E storici e scrittori di ogni genere ci parlano di Eumolpo e di Museo e di altri dedicati al culto di Vesta, e massimamente di Orfeo, fondatore del culto di Dionisio in Grecia, e che da Pindaro viene salutato maestro della lira, padre de' sacri canti (2). Non sono già di Orfeo i canti che oggi portano il suo nome; ma gli antichi conobbero i veraci canti di lui e degli altri testè nominati, e ce ne dicono tanto che basta a potercene formare un giusto concetto. E che erano dunque? Inni religiosi, cioè i primi fiori di poesia che spuntavano dalle religioni. E conosciamo e possiamo noi stessi giudicare degl'inni omerici, i quali se non appartengono ad Omero, in gran parte almeno appartengono all'età di lui, o giù di lì. Ora, anche quelli hanno assai del religioso, o sono religiosi affatto: se non che già vi si discerne, come per cagion d'esempio nel primo inno ad Apollo, e meglio nell'inno a Cerere, una certa libertà maggiore, e come un'ombra dell'epopea e del dramma che tra poco se ne formerebbero (3).

Di origini della poesia latina non dovremmo ragionare, conciossiachè la non sia originale, ma continuazione della greca. Nondimeno, se

(1) V. IV, 35.
(2) V. *Phyt.* IV.
(3) V. Runken. *in Homer. hym. ad Cerer.* Lugduni Batav. 1782 — Müller, *Stor. letter. grec.* c. VII.

qualche voce poetica risonò nell'antica Italia, fu voce di sacerdoti, de'sacerdoti *Salii* e de'*Fratelli Arvali*, autori del *carme saliare* in onor del l'iddio Marte, e di metrici augurii per il buon ricolto de'campi, cioè, in somma, autori di veri e schietti inni religiosi. E già da cotesti inni cominciavano a germogliare le prime specie poetiche, come si argomenta da'versi *fescennini* e dalle *atellane;* ma sopravvenne la gentilissima arte greca, siccome ho detto, e que'rozzi principii putirono a' dilicati sensi, e furon messi da canto. In ogni modo, se qualche nuova età poetica deve incominciare, o se qualche nuovo popolo incomincia a poetare, è certo che in quel cominciamento ritrovate l'inno, e non altro che l'inno. I primissimi albori di quel gran giorno poetico che si apre con la Divina Commedia, sono gl'inni di san Gregorio Nazianzeno, di Sinesio, di Prudenzio, di san Paolino di Nola, e finalmente di san Francesco d'Assisi, di cui ci è noto l'inno a Dio, pieno di affettuosa e ingenua poesia. E quando un dì gli Slavi sorgeranno ad una civiltà intiera, e avranno gloria poetica; se e'vorranno guardare indietro e conoscere donde pigliarono le mosse; io son certo che s'imbatteranno ne'canti religiosi e negl'inni che noi oggi conosciamo già. I Polacchi ricorderanno l'affettuosa *Preghiera alla Vergine* di santo Adalberto, vissuto nel X secolo dell'era volgare: la qual preghiera è stata per molti secoli il canto

di guerra di que'prodi (1). E i loro oppressori moscoviti, se essi pure avranno poesia, non potranno ricordar niente di più antico e più bello, che l'inno a Dio del poeta Derzavin (2): imperciocchè sebbene da loro si tiene per antico il poema in prosa *La spedizione d' Igor*, a me, considerandolo bene, quello non pare antico. E ciò che diciamo de' Polacchi e de' Russi, potrei dimostrarlo eziandio de' Boemi e de' Serbi; e come della razza slava, così delle altre nordiche razze, educate da' Bardi, che erano sacerdoti e poeti (3); e come delle razze nordiche, così delle occidentali; e così, brevemente, di tutti i popoli e di tutti i paesi che già posseggono, o che vanno accumulando qualche tesoro di poesia.

Vi trattengo in su questi riscontri, perchè voglio farvi notare una cosa importante, cioè la corrispondenza tra il progresso della poesia e lo stato della società umana. Finchè la potestà sociale o almeno l'educazione della società civile raccogliesi tutta ne'sacerdoti, un popolo non ha altra poesia che l'inno. Quando la potestà passa dalle mani sacerdotali nelle mani de'forti, cioè de'guerrieri; allora, siccome dalla religione, che inchiude tutta la civiltà, si schiude una prima

(1) V. F. G. Eichhoff; *Histoire de la langue et de la litterature des Slaves; Paris, 1839. P. IV.*

(2) V. *Id. ib.*

(3) V. Ugo Foscolo. *Dissertazione storica intorno a' Druidi e Bardi Britanni. Prose* vol. II. Firenze 1850, f. 347 e segg.

forma civile, così dall'inno, che inchiude tutta la poesia, si schiude una prima specie poetica. Questa è l'epopea. Anche l'epopea nasce nella festa, ed è un inno; ma nasce in una festa dove i primi onori sono del principe, non del sacerdote, ed è un inno cantato sovente alla mensa del principe, e conseguentemente alterato come l'occasione ricercava, e quà tronco e là allungato, secondo che poteva gradire a principe guerriero. E che può, o che deve gradire a principi guerrieri? Ragionevolmente questo, di udir celebrare il favore che essi hanno dall'iddio onorato nella festa, e generalmente da tutto l'olimpo: favore che era privilegio delle famiglie principesche, per essere quelle, come si credeva, progenie de'numi. Così avveniva che l'inno, conservando poche tracce appena delle altre sue parti, si trasformava in un canto ove si celebrasse un'origine ed una stirpe di eroi: chè eroi si chiamano i principi guerrieri discendenti di numi. Nè crediate che questo progresso de' fatti io me lo finga di mio capo, per accomodarvi una teoria; imperciocchè potrei citare mille testimonianze, cavate e dagli stessi poemi omerici, ed anche da'poemi indiani, le quali vi dimostrerebbero che le condizioni de' tempi, le usanze, i costumi di che parliamo furono tali a punto quali io ve li narro.

Corse dunque un tempo eroico, o delle stirpi guerriere, nel qual tempo si formò l'epopea. E

come esso era succeduto al tempo divino, cioè de'sacerdoti, così gli succedette il tempo degli uomini: dico degli uomini individui, non delle stirpi, ch'è il tempo in cui l'uomo vale come uomo, non per la nobiltà, come stirpe e famiglia. Questa è l'età delle repubbliche, o certo delle società civili; quando alle stirpi succedono i cittadini, si formano le città, e il potere passa nella città dalla reggia. Ora, in questa età due sono i fatti rilevanti; il pregio che acquista l'uomo individuo, e la caduta delle stirpi privilegiate. E perciò allora in due nuovi argomenti abbattesi il poeta; in sè stesso, come individuo, come uomo, come poeta, cioè guardato nel presente atto del poetare; e nelle ruine de'grandi, nelle grandi cadute. Così la poesia diviene lirica e drammatica; ma non sì che non vi si discerna tuttavia l'inno festivo. L'inno che si concentra a contemplare una ruina, questo è il dramma. L'inno dove specchiasi lo spirito stesso del poeta festeggiante, dove il poeta celebra, per così dire, sè stesso, questo è il poema lirico.

Riepilogando le nostre considerazioni, veggiamo questo. Da una parte veggiamo la civiltà, contratta da principio e alimentata nella religione, e poi andatasi di mano in mano dispiegando, passare per tre distinte età, una divina, un'altra eroica, e l'ultima umana. Dall'altra parte veggiamo la poesia, similmente contratta da principio e alimentata nella religione, e poi

di mano in mano aperta e dispiegata, passare per tre età distinte, l'età dell'inno, l'età dell'epopea, e l'età della lirica e della drammatica. Dunque è chiara la corrispondenza tra la poesia e lo stato della società umana. E non ci ha solamente tra l'una e l'altra una corrispondenza generica, ma particolare tanto, che se il progresso dell'una si turbi, turbasi eziandio dell'altra. Così, per un esempio, la poesia indiana manca di lirica, perchè nell'India l'uomo non ha mai avuto pregio come uomo; ed oggi ancora, più che l'individuo, in lui si conosce il membro di una casta. Nè mi fa peso, che comunemente si tenga per lirico il *Gita-Govinda* tradotto da Guglielmo Jones, e qualche altro poemetto simigliante (1); imperciocchè quelli sono idilii propriamente; e l'idilio noi mostreremo che non appartiene alla lirica. E la stessa epopea ha nell'India più del divino che dell'eroico, evidentemente per questa cagione, che la casta guerriera e regnante colà rimase più lungamente sottoposta a'bramini. E di fatto, Rama è un eroe sì, onorato e onorando, ma più di lui si onora ed apparisce onorabile Valmici, cantore di Rama e sacerdote.

In Grecia dove la natura umana si dispiegò senza impedimenti, e dove non fu turbato il na-

(1) V. *Rech. asiat.* t. III, p. 183. LANGLOIS, *Monuments littéraires de l'Inde*, Paris, 1827, p. 35 e segg.

tural progresso della civiltà, ivi altresì la poesia fece il suo cammino senza pause e senza giravolte. All'età delle religioni dominanti risponde l'età degl'inni, ch'è il tempo di Oleno e di Orfeo: all'età eroica risponde Omero e, sotto certe condizioni, Esiodo (1): a'tempi delle repubbliche risponde il maraviglioso fiorire della poesia drammatica e della lirica, siccome fu già avvertito da un uomo dotto di quella letteratura (2). Ed è fatto degnissimo di considerazione, che la lirica, sì libera, sì moltiforme, sì spontanea, sì propria com'ella è allo spirito del poeta, nondimeno in Grecia prende forme diverse, secondo la diversa forma di civiltà delle regioni dove il poeta è nato e vive. Se il poeta è nato tra gli Eoli nell'isola di Lesbo, come Alceo e Saffo; la poesia risente, non pure della mollezza di quel cielo, ma eziandio della leggerezza, della mutabilità e della debole coesione, se posso così dire, di quella vita politica. Ne' Dori, per contrario, più tenaci del genio primitivo de' popoli, e collegati tra loro da una più forte unità politica, ed in cui l'indole dell'età sacerdotale si protrasse più che in altra regione della Grecia; ne' Dori, dico, la lirica tiene più dell'inno, del solenne, del sublime, come si vede in Pindaro.

(1) V. *Arte del dire*, vol. II, Lez. XXXI.
(2) V. C. O. Muller, *Stor. Lett. Grec.* c. V, VII, X, XXI.

Nelle moderne letterature non si scorge, e non si deve poter iscorgere così a punto la rispondenza tra lo stato della società civile e la qualità della poesia che fiorisce in un tempo determinato; conciossiachè ora le cause de'fatti si scontrano e mescolano e intrigano tra loro, e partoriscono conseguentemente effetti misti, intrigati, incerti. Così, per citarne un esempio, è difficile a rinvenire un filo che ti guidi nel corso non breve della poesia persiana, il quale incomincia con l'undecimo secolo dell'era volgare, e si prolunga fin quasi all'età de'nostri avi. E la ragione è, che a formare l'indole di quella poesia concorsero, da una parte il genio e la tradizione persiana, da un'altra l'esempio e la parentela dell'India vicina, e da ultimo anche il mescolamento con gli Arabi, e la religione di Maometto. E questa confusione di cause e di effetti cresce ragionevolmente per noi e per le moderne letterature europee: le quali parte sono frutto spontaneo della stagione, cioè delle presenti condizioni civili, e quasi dell'aere che respiriamo, e parte sono frutto dell'imitazione degli antichi, che vuol dire di altri tempi, di altre contrade, di un'altra forma di civiltà. Ma non pertanto il sagace investigatore discerne e riconosce anche oggidì l'universal legge della corrispondenza tra lo stato della civiltà e la qualità della poesia. L'Iliade, per cagion di esempio, e il Furioso entrambi sono poemi epici: or, perchè

Omero si cela affatto nel racconto, e Lodovico Ariosto a quando a quando fa capolino, e con la sua figura di poeta vi diverte dallo spettacolo de' cavalieri? Verisimilmente la differenza poetica proviene dalla differenza de'tempi; chè la civiltà cristiana favorisce la lirica più che altra specie, e fa che oggi ogni sorta di poesia senta del lirico.

Questo che diciamo di Omero e dell'Ariosto insieme paragonati, dimostra che nel confrontare la qualità della poesia con lo stato della civiltà non si debba por mente ad una cosa soltanto. Ecco il mio pensiero tutto quanto. Fu già veduto, che la poesia dal suo nascere ha percorso quattro età, e che oggimai è entrata nella quinta, che sarà l'ultima. Ora, attenendosi la civiltà verso la religione così a punto come la poesia, ne séguita che anche la civiltà abbia percorso quattro stadii, ed ora corra il quinto. Se volessi guardare i fatti in maniera più comprensiva, potrei ridurre in tre spazii il cammino sì della civiltà e sì dell'arte, cioè all'unione, al conflitto ed all'armonia; come accennai: ma per il bisogno presente ci serve più la più minuta distinzione. In ciascuna, dunque, delle cinque età si rinnova il medesimo circuito del principio e del mezzo e del fine, del principio sacerdotale o divino, del mezzo eroico o cavalleresco, del fine umano o civile che vogliate dirlo. E questo circuito si fa pure dall'arte, e più specialmente dalla poesia, la quale ha il suo prin-

cipio nell'inno, il mezzo nell'epica, il fine nella lirica e nella drammatica. Si girano, dunque, in loro stesse, ma insiememente progrediscono sempre sì la poesia e sì la civiltà, come le curve della spira. E la corrispondenza dell'una verso dell'altra si avvera, non solamente nel moto del rigirarsi, ma eziandio nel moto del progredire. Direbbesi che sieno due spire che si svolgono l'una dentro l'altra, sì che dove l'una intoppa, intoppi l'altra, e quando si corre, corrano entrambe. Ed entrambe nel ricominciare il cammino si allargano in modo, che sempre la seconda voluta abbracci la prima. Ciò importa che ogni nuova età conservi in qualche maniera i progressi acquistati nell'età precedente. Ma è soverchio oramai il distenderci in queste considerazioni generali, quando possiamo già cavarne la conclusione che a noi bisogna: la quale è questa; che la poesia in tutto il suo progresso, in tutte le sue vicende, in ogni età, in ogni paese e con qualunque forma di civiltà, sempre si specifica di un modo; e il concetto di ciascuna specie è sempre costante, ed è quel medesimo che traemmo dal considerare l' intima essenza di lei e la sua origine festiva. Possiamo, dunque, tener per vera quella specificazione e quelle definizioni, e incominciare a trattar ciascuna specie separatamente. Dell'inno, s'intende, non parleremo; chè l'inno non è specie, ma il genere; e quanto si è detto e dirà della poesia in genere, tutto va appropriato all'inno.

Digitized by Google

LEZIONE XXIII.

Dell' epopea.

L'epopea è la poesia di un' origine. Che si contiene nell'Iliade di Omero? I principii della nazione greca. Ponete mente, che io dico della nazione, e non di questa e di quella delle particolari genti e tribù greche. E, di grazia, quando avvenne che i Greci si sentirono essere una nazione? quando cominciarono a operare siccome nazione? quando si distinsero da' popoli vicini e da quelli con cui erano mescolati? quando voi stessi trovate la prima volta nella tradizione il popolo greco? quando, in somma, nasce propriamente la Grecia? Nell'impresa di Troja, allora che molte tribù consanguinee si congiunsero, combatterono e domarono un altro popolo, oppressore e nemico loro. E nell'Odissea, che si contiene? Un'altra origine, o altre origini: i principii de' singoli stati, delle varie città, delle diverse famiglie greche; imperciocchè dopo l'impresa trojana le genti greche si formarono in città e stati, tra loro nettamente distinti, sottoposti a questa o quella famiglia di principi; e pigliarono quell'assetto che ancora durava a'tempi del poeta. Omero, dunque, è il cantore delle greche origini, dell'origine della nazione, e dell'origine degli stati onde la nazione si com-

poneva. Nè Virgilio, rispetto all'Eneide, è altro che un cantore di origini, delle origini onde poi fu Roma. Questo è palese: ma è da notare, che anche nell'Eneide si celebra, come nell'Iliade, il principio di un popolo, il primo sentirsi e annodarsi in nazione di genti sparse e divise. Le sparse e divise genti italiche, come si vede nelle rassegne degli eserciti, si annodano e diventano nazione intorno ad Enea; combattendo e sottomettendo le genti greche, riunite e capitanate da Turno.

Aspettiamo che Giulio Mohl faccia conoscere intiera all'Europa l'epopea persiana del Firdusi. Ma se quella è un'epopea, e se niente si può giudicare da' sunti e da' frammenti che ne corrono; il suo tema, per quanto io ne possa congetturare, è il primo sentirsi dello spirito nazionale di quel popolo, e il successivo risvegliarsi di quel medesimo spirito, quando altri popoli se gli sovrapposero e vi portarono nuove religioni e nuovi instituti. Ma dell'epopea delle genti ariane non ci è uopo di far conjetture, quando ne abbiamo e conosciamo, non una, ma due troppo insigni, per non dire delle minori che sono molte. Torno a parlare, come già intendete, del Ramayana e del Mahabharata. Orsù; che contengono quelle due epopee? In verità contengono di tutto; nè io sono senza sospetto che abbiano assai del poema allegorico; siccome dissi altra volta, e come vedo che oggi ancora credono alcuni va-

lentuomini (1). Non di meno, pensandoci meglio, mi risolvo che abbiano più dell'epopea che di ogni altra specie di poesia. E che trattano, dunque, le due epopee? Entrambe un argomento simile a quello dell'Iliade e dell'Eneide. Quel ramo del ceppo giapetico, che discese dalle alti sedi dell'Asia settentrionale e occupò la Pentapotamia; vi trovò stanziate genti di altro ceppo, altro colore, altri costumi, Cusciti, cioè Camiti, le cacciò verso il mezzodì, le perseguitò, le raggiunse nell'estrema isola di Ceylan, le distrusse, e così pigliò essere e forma di nazione, ossia cominciò ad essere davvero un popolo. Ora, quest'ultima parte dell'impresa, che fu condotta da Rama, è il tema dell'epopea di Valmici. E simile è il tema dell'opera di Viasa, il Mahabharata, dove cantasi la guerra de' Curu contro i Panciali, cioè la genealogia di una famiglia (2), e il cominciamento di un popolo: perciocchè i popoli allora incominciano davvero, quando sono consapevoli di essere un popolo; e allora acquistano la consapevolezza di sè, quando si distinguono dagli altri; e il distinguersi segue o per una guerra o non senza una guerra.

In una guerra la cristianità sentì sè stessa, e cominciò ad essere. Che è la cristianità? È la famiglia delle nazioni che credono in Cristo, che

(1) Weber. *ap.* Gorres. op. cit. X, f. 2-18.

(2). V. *Bhaguat-Geeta par* Wilkins; Lond. 1787. *Lettre de* M. Hastings, etc. f. 2.

dalle credenze religiose han ricevuto, qual più e qual meno, una speciale civiltà, e che osservano l'una verso dell'altra un certo giure comune. La cristianità, dunque, è una vera società, più ampia della società nazionale, più ristretta dell'universal società della specie umana. Or, quando nacque, quando apparve nel mondo, quando acquistò la coscienza di sè cotesta società? La prima volta, più debolmente e più oscuramente, allorchè, minacciata da'Maomettani che irrompevano di verso ponente, si raccolse intorno a Carlo Magno in impero occidentale: e la seconda volta, più manifestamente, nelle Crociate, allorchè, eccitata dalla voce del Pontefice, con armi congiunte irruppe in oriente e conquistò contro i Saraceni il sepolcro di Cristo. Ebbe, dunque, due incominciamenti la cristianità, cioè due soggetti di epopea; ed entrambi furono trattati da poeti nostri, che siamo il popolo primogenito di cristianità, da Lodovico Ariosto e da Torquato Tasso. Dove si annoda il Furioso? Nel finto assedio di Parigi, e nella sconfitta che colà toccano i Mori da' cristiani; ch'è quanto dire nella prima e ancor confusa origine di cristianità. E se vi piace di cercare un altro centro al ricchissimo poema; ad un'altra origine v'imbatterete, al matrimonio di Ruggiero e Bradamante, donde cominciò quella casa d'Este che dal poeta si volle celebrare. Della Gerusalemme non parlo; imperciocchè è troppo manifesto che nel-

le Crociate si fondò saldamente quel consorzio di popoli che chiamasi cristianità.

Nelle Crociate si fondò, e dalla Riforma protestante fu rotto quel consorzio di popoli. Perciò quando, dopo quel tempo, due popoli, fattisi già nostri compagni nel cammino della civiltà, ma separati da noi per le credenze, sono pervenuti in quel giovanile vigor di poesia, in cui si cercano e cantano le origini; non han potuto fermarsi nè alla loro origine nazionale, perchè involta in una barbarie oramai da loro medesimi ripudiata, nè alle origini della cristianità, perchè, scissi dalla chiesa cattolica, non trovano più nè il centro nè il principio di quel consorzio: onde a loro è stato forza, volendo trovare un incominciamento, di rimontare indietro insino al divino fondatore della religione cristiana, o anche più lungi infino a' progenitori di nostra specie. Così nacquero le due epopee de' due grandi poeti protestanti, il *Paradiso Perduto* di Giovanni Milton e, dopo un secolo e mezzo, la Messiade di Amedeo Klopstock. Vero è che l'inglese toglie a cantare più tosto una caduta, che un nascimento; ma oltre che quella caduta è pure un principio, il canto si avvolge sempre tra le origini, e però riesce più epico che di altra natura. E forse nella discordia tra l'intenzione del poeta e la necessità dell'argomento si potrebbe rinvenire la causa di qualche imperfezione del poema. Ed epico è pure l'argomento del Klopstock; chè, quale ori-

gine, quale nascita, quale epopea può pensarsi più magnifica della fondazione del cristianesimo? Alla rettorica di Madama di Staël sarebbe piaciuto che la Messiade finisse, col decimo canto, alla morte del Redentore; ma a me sembra che gli altri dieci canti sieno necessarii a fornire la tela del poema non meno de' precedenti, perciocchè ivi si vedono meglio i principii della nuova religione: sebbene, non negherò, ivi al poeta si fosse inaridita la vena alquanto.

Qui mi giova di rifarmi indietro un poco, circa l' argomento eletto sì dal Milton e sì dal Klopstock. Perchè l'inglese non pigliò la materia epica la quale avea dato occasione a'canti di Ossian? Protesto che a me que'canti non pare che contengano vera epopea, ma soltanto che abbiano alcun che dell'epico, almeno in quelle parti che sono antiche: il resto (sia detto per incidente), e la composizione di esse parti mi sa di troppo artificioso, di troppo moderno, non epico, e neppur fosse poetico. Sia di ciò come si voglia; perchè il Milton e nessun altro poeta inglese non pigliarono il tema da quelle origini di cui dura la memoria ne'canti di Ossian? Origini sono, perciocchè, se io ne ho compreso nulla, Ossian, quasi come Omero e Valmici, tratta contese di razze, cioè di Belgi e Celti Caledonii, per fondare sedi e ordinarsi a popolo nell'antica Irlanda. Ma se elle sono origini, non però sono rispetto al Milton; ossia non sono origini di quel

presente a cui il poeta appartiene. E similmente non mancavano al tedesco tradizioni di tedesche origini, quali sono le imprese celebrate ne' *Niebelungen;* ma tra quelle e la presente civiltà germanica non ci è continuità; e però non porgevano degna materia epica ad un poeta che visse nel passato secolo. Affinchè un'origine accenda la fantasia del poeta, o disponga poeticamente tutto un popolo, e diventi, in somma, un'epopea; è mestieri che la sia stata principio di un ordine che duri tuttavia, e sia, dirò così, il passato del presente in cui viviamo. E per questa ragione medesima i poeti de'due popoli protestanti non potevano sentire la qualità epica della guerra de' Mori e della spedizione in Terra Santa, che furono i primi avvenimenti di quella grande società di nazioni, che era stata fondata dal Pontefice Romano, e turbata da Lutero ed Errico ottavo.

Io non so se tutti i poeti che ho nominati, abbiano avvertito la qualità del soggetto che trattano, e fattone avvertitamente elezione; anzi inchino a credere che no: ma sono certo che la tempra epica, se posso dire, del loro ingegno li trasse in quel campo. E que' poeti che o fecero altra elezione, o non si abbatterono ad un argomento di quella qualità, forse dalla natura non erano chiamati all'epopea, e certo è che non vi riuscirono felicemente. Degli antichi nominerò Lucano. Or, la *Farsalia* può dirsi una vera epo-

pea? Contiene un avvenimento solenne, ma non è epopea; perchè quell'avvenimento, anzi che un principio, fu una memorabile ruina. E l'ingegno del poeta (dico l'ingegno, non l'arte) era grande, quanto l'ingegno di Virgilio. E similmente, tra' moderni, non mancò ingegno allo spagnuolo Ercilla, e non mancò nè splendido ingegno nè arte fina al portoghese Camoens. Ed entrambi vollero comporre un poema epico; il primo nell'*Araucana*, dove si celebra la guerra degli Spagnuoli con gli Americani; e l'altro nella *Lusiade*, che celebra la spedizione di Vasco Gama nelle Indie. Sono l'una e l'altra imprese tanto illustri, quanto l'ingegno de'poeti; ma non sono un'origine, nè una vera epopea: e però i due poemi o non sono epici, o, come tali, sono con tutti i loro pregi una povera cosa. Perchè non risalirono essi al tempo glorioso della cacciata de' Mori? Cid è il loro Achille; e nelle poesie che portano quel titolo, è il primo abbozzo di una vera e grande iliade spagnuola. La spedizione delle Indie e le guerre americane sono imprese nazionali e segnalate, come ho detto; ma non incominciò allora la Spagna di oggi, e però non sono un'epopea. Migliore fu il giudizio dell'Alighieri, il quale avendo eletta una materia che non è epica, non volle trattarla epicamente, e diè all'opera sua un titolo che la distingue nettamente da quella specie. Se non che l'opera di lui ha questo privilegio, che non trat-

tando propriamente un'epopea, non le manca l'epica bellezza: e ciò per molte ragioni, e particolarmente perchè vi si odono i primi aneliti della risorgente vita italica, e vi sono a maraviglia specchiati i moti scomposti e fieri, ma eroici, di un popolo che deve rinascere.

Dunque è chiaro che l'epopea sia un'origine. E di qui procede, che non ci abbia poema epico il quale non registri molte genealogie. E spesso le genealogie vengono raccontate in finti vaticinii, per una ragione facile a indovinare: la quale è questa; che il poeta epico ritirandosi indietro verso le origini, il presente egli lo vede come se non fosse ancora. Nelle origini ho detto che si ritira il poeta, perchè ivi ci respinge quasi fatalmente il nostro spirito, quando siamo rapiti dall'estro festivo. Vedremo, quando sarà tempo, come la festa sia pure il dì delle speranze o previsioni: oggi vi rammento ch'è il dì delle memorie; per questo a punto, che essa rimette lo spirito nella sua condizione originale. Or lo spirito ritrova la sua original condizione or quà ed ora là, più o meno lungi, secondo le credenze in cui vive e la civiltà di cui partecipa. L'Indiano non va più oltre del principio di alcune stirpi, come apparisce dal Ramayana e più dal Mahabharata: il Greco non va più oltre del principio di una nazione, come apparisce da'poemi omerici: il cristiano va indietro o fino al principio di cristianità, o fino al prin-

cipio del cristianesimo, o fino al principio di tutta la specie, come apparisce da'moderni poemi. Ma quale che sia il principio dove il poeta si fermi o per elezione o per necessità, sempre vi si scuopre una certa aspirazione verso i principii più remoti, le origini prime, lo stato veramente originale dell'uomo, cioè verso la culla dell'umana specie e l'alba della creazione: anzi il più poetico e il più epico, se posso così parlare, ne'poemi epici deriva da quella primissima epopea; e consiste in un certo riverbero di lei, che si spande in essi, e quasi in un'eco, più o meno languida e perturbata, di quella primitiva tradizione che venne registrata nel sacro libro del Genesi. O io m'inganno, o un ricordo dell'Eden si trova in tutti, senza eccezione, i poemi epici del mondo. Non sono egli un vago ricordo dell'Eden l'isola omerica de'Feaci; gli Arcadi virgiliani; l'isola di Alcina presso l'Ariosto; i giardini di Armida nel Tasso; le isole fortunate nel Camoens? Potrei citare altri luoghi di altri poemi, dove si conserva più sincero il ricordo dell'Eden; ma ho preferito i ricordi più alterati, per aprirvi meglio il mio pensiero. Io non penso che i poeti epici di tutti i popoli abbiano avuto notizia del Genesi; ma che tutti i popoli, quando e'risalgono indietro verso il loro passato, s'incontrino in una traccia oscura di quello ch'è narrato nel Genesi, cioè in una età d'innocenza in cui il piacere non è avvelenato dal rimorso; e che i poeti

epici raccolgano quelle incerte memorie, e ne adornino la materia da essi trattata, confondendo le particolari origini di un popolo, e i principii di una società qual si voglia, con l'origine di tutta la specie e co' principii dell'universo. E da questa confusione e da questi adornamenti, chi non vede quanta bellezza si derivi nelle epopee? Perciò io vi diceva testè, che ne' poemi epici la qualità più epica e più poetica è un raggio che si riverbera nelle origini seconde e particolari dall'origine prima e universale, cioè dalla culla del nostro genere e dall'alba della creazione. E l'attrattivo di quella contemplazione, ossia della contemplazione dell'uomo e dell'universo uscenti ancor freschi dalle mani del Creatore, sapete voi onde nasce? Nasce da questo, che ciascun uomo trova egli pure nel passato della sua vita individuale la traccia oscura di un suo Eden interiore, di un'età innocente in cui godette senza rimorsi, età a cui sospira continuamente, e che, non potendo riguadagnarla, vorrebbe almeno contemplare a suo agio. Vorrebbela contemplare in sè stesso, ma non può fermarla, e l'immagine gli tremola innanzi alla fantasia; onde la contempla nella vita della sua specie, con cui egli si confonde, perchè nella vita di tutta la specie quella immagine è più ferma e più chiara, o almeno ivi egli più ferma e più chiara può renderla. Questa è la ragione dell'ineffabile diletto che sentiamo a rappresen-

tarci la fanciullezza e la gioventù del mondo, e in generale i primordii della creazione.

Dal confondere o congiugnere che si fa nell'epopea le origini di questo e di quel popolo co'principii di tutta la nostra specie e del mondo, nasce che nella materia epica entri presso che sempre, più o meno corrotta, la storia stessa della creazione. Lascio i poemi indiani e i poemi di Esiodo, ove la cosa è troppo evidente; e mi attengo a'soli poemi omerici, ne'quali è impossibile non riconoscere, per quanto sieno velate, molte antiche credenze de' Greci intorno alla teogonia ed alla cosmogonia. Ci sia permesso di ridere, quando leggiamo che Achille è un simbolo del sole, e che lo stare e l'allontanarsi e poi ritornare al campo di Troja, portando seco la fortuna de'Greci, è figura dell'annuo giro del sole che vicino alla terra la rallegra, e lontano la desola. Di ciò si rida: ma che diremo di Giunone che da Giove è sospesa pe'capegli alla volta del cielo, ed ha un'incudine legata a' piedi? Questa e più altre favole di tal genere sono cosmogonia, senza dubbio. Ma quello che c'importa di notare è, che in ogni epopea gli uomini compariscono accompagnati dagl'immortali, o almeno da creature superiori a noi, e di natura tra celeste e terrena, sieno elle buone o perverse. Ciò sono gli angeli fedeli e gli angeli ribelli; ovvero le storpiate loro copie, dei, semidei, genii, demonii, col loro corteggio di maghi,

fate, stregherie e incantagioni. Con questa compagnia, come ho detto, l'uomo comparisce nell'epopea: ed è legge necessaria di arte; conciossiachè nelle origini e nella creazione ci sia veramente più palese l'alleanza del terreno col celeste, e l'uomo, non crede soltanto, ma sente l'intima compagnia di certe creature più perfette che lo guidano. Ciò dico dell'uomo primitivo e del patriarca; ma potrei affermarlo e dimostrare anche dell'uomo odierno, in quello stadio della vita in cui egli ha dell'uomo primitivo, ossia nell'infanzia, allora che ciascuno di noi, non per leggende udite dalla balia, ma per più intimo commercio con tutta intiera la natura, sente la presenza di creature più nobili, si crede rimirato da immortali pupille, e conversa con celesti persone. Ma di questa maggiore vicinanza della terra col cielo, negli esordii delle cose, avremo occasione tra poco di ragionarne più di proposito. Qui vogliamo notare di volo, come, essendo necessaria nell'epopea la congiunzione delle cose celesti con le terrene, è difficile assai, e forse impossibile, che vera materia epica si raccolga in una età e in un paese dove sia languida o nulla la fede in quella congiunzione; e come, conseguentemente, un degno poema epico non si compone da chi non abbia quella fede spontanea e vivace.

Per questo che diciamo della congiunzione del cielo con la terra, vedesi che l'epopea dev'esser

quasi tutto un piccolo universo, ovvero un ritratto dell'universo. E non solamente un ritratto dell'universo per ampiezza, ma eziandio per pienezza, cioè per moltitudine e varietà di parti. Già toccammo, non mi ricordo il quando, di questa proprietà delle origini, che le cose vi stieno, non isolate, ma tutte o molte insieme, e congiunte tra loro, e intrigate l'una nell'altra, e oltre di ciò aderenti allo spazio che le contiene, quasi in quel modo che stanno gli uccelletti al nido. Or l'epopea, pigliando una società di uomini alla sua origine, abbraccia necessariamente tutto un mondo. Abbraccia l'uomo e la natura circostante, le creature superiori e inferiori a lui, tutte le condizioni e tutti gli stati della vita, la femmina, il fanciullo, il vecchio, il ricco, il povero, l'ammalato, il sano, il soldato, il consigliere, i campi e le città, la casa e la piazza, il bello e il brutto, la virtù e il vizio, la guerra e la pace, le cose sacre e le civili, i costumi degli animi e gli aspetti de' luoghi, i fatti umani e il moto degli elementi. Questo è l'epopea, tutto un piccolo universo, ovvero, se vi piace, lo specchiamento di tutta una società di uomini in una determinata età, e propriamente nell'età in cui tutto è ancora unito e collegato e aderente seco stesso, cioè nell'infanzia e nell'origine di essa società. E qui pure può vedersi come nella vita de' singoli uomini si replica quello che avviene nella vita e di tutta

la specie e delle grandi membra di lei. Il bambino, quanto è più tenero, tanto aderisce più alla specie umana e al mezzo in cui vive: nell'animo affettuoso del fanciullo e del giovanetto vedete tuttavia la sua intima unione co' simili, e l'intima conversazione che mantiene con la natura: l'amor di sè e l'orgoglio, nascenti dopo la prima gioventù e crescenti a mano a mano fino alla vecchiezza, indicano il moto d'isolamento dell'animo, e il concentrarsi sempre più dell'individuo, e il successivo sequestrarsi dalla specie e dalla natura. E in questo fatto giace la ragion riposta della gran bellezza poetica che riluce nel volto e negli atti de' fanciulli e de'giovanetti, e negli aspetti, ne'costumi, ne'fatti di un popolo fanciullo o giovane. Siamo, come vedete, in su una strada, e strada a pendio, per trovare la soluzione di molti misteri del nostro cuore: ma ci chiama a sè l'epopea.

Se l'epopea deve specchiare tutto un mondo, intendete la necessità e la ragione de'molti episodii del poema epico. Non sono qui un ornamento, nè capriccio del poeta, gli episodii, ma legge cardinale del componimento. E questa è una delle norme da misurare il pregio di un poema epico, e l'ingegno epico di un poeta: voglio dire l'ampiezza e la varietà della materia. Con la quale norma gli antichi li troviamo assai superiori a'moderni, eccetto un solo di questi. I due poemi indiani descrivono, dirò così, un cer-

chio infinito; e sono da questo lato insuperabili: ma per ricchezza e varietà li supera Omero. Scarso è Virgilio, e poco meno di lui il nostro Torquato, e quasi altrettanto il Milton e il Klopstock; ma povero il Camoens. Il poema che solo tra' moderni per ricchezza e varietà regga al confronto di uno de' poemi omerici, anzi di tutti e due insieme riuniti, è il Furioso: dove la moltitudine, la diversità, l'urto, l'intreccio, il disordine e la confusione stessa degli uomini, delle cose, de' luoghi, de' fatti e de' tempi ritrae a maraviglia lo stato di un mondo che nasce, cioè un'origine.

Un'altra conseguenza de' medesimi principii è, che l'epopea, siccome fu accennato, non tratta l'azione, ma più tosto l'avvenimento; ch'è come dire un'azione congiunta del libero arbitrio dell'uomo e della fatale natura, o, se volete, un effetto dell'una e dell'altra causa cooperanti. E ciò, come diceva, consegue dal principio già stabilito, che l'epopea è un'origine, una fondazione, un nascimento di umana società; e da quest'altro principio di ragione, che niuna cosa opera propriamente la sua nascita, avvegnachè nel nascere incominci ad operare. Ma qui il discorso già entra nelle più riposte ragioni dell'epopea, le quali vorremo considerare separatamente.

LEZIONE XXIV.

Del divino nell' epopea.

L'origine è un avvenimento, o in un avvenimento si manifesta; e l'avvenimento è un fatto a cui concorrono l'uomo e la natura. Ora, il concerto di due cause dispajate dimostra una causa superiore che le ordini, cioè la Provvidenza. Dunque nell'epopea apparisce la Provvidenza. E vi dee apparire; chè in tale apparizione sta l'essenza di questa specie poetica. E non apparirvi solamente, ma tenervi tal luogo, che l'attor principale dell'impresa e quasi l'eroe sia Iddio, Iddio provvidente. Torquato già fece questa osservazione, e disse che *tutti questi poemi* (parlava de' poemi epici) *pajono fatti e condotti a fine dalla Provvidenza, alla quale appena si lascia luogo nella tragedia* (1); ma sono parole gittate lì a caso, e seppellite sotto un mucchio di vane osservazioni. Eppure costì raccogliesi tutta l'arte e tutto l'ingegno epico; conciossiachè l'origine e l'avvenimento di per sè, non sieno, ma diventino epopea, a condizione che vi si veda Iddio dentro, o si vedano in Dio. Sapete a che mi rassomiglia, in quanto a poesia, l'avvenimento da sè solo? All'aere bujo. Aspettate

(1) V. *Del poema eroico*. L. I.

che il sole vi sorga su; e nasce sotto agli occhi vostri un dolce spettacolo. Così la cieca materia delle origini si muta in un lucente giorno, e diviene epopea, quando vi cade sopra dall'alto un raggio. Chi ha l'interna pupilla così potente, che penetri il cielo, e ne tragga un rivo di luce sugli avvenimenti di quaggiù, colui è il poeta epico. Avete mai visto una di quelle grandi tele, dove il campo è quasi spartito in due, per modo che nella parte superiore vi si veda un gruppo di figure, o la sacrosanta Triade o il Redentore o la Vergine; e nell'inferiore un altro gruppo, o di santi o di altra gente mortale; e così distribuiti i chiari e gli scuri, che la luce la quale in alto sfavilla copiosa e vivacissima dal corpo stesso delle divine persone, quella medesima si porti giù ad illuminare il basso del quadro, passando prima per certe più leggiere figure di angeli, che stanno di mezzo tra le infime e le somme? Or fate conto che l'epopea sia una di queste tele.

Io fo di tanta importanza, e sono certo di non ingannarmi, questa comunicazione che l'epopea apre tra il cielo e la terra, che dal modo come è fatta, stimo il pregio de'poeti. E qui pure mi si fa innanzi il gran nome di Omero, come di colui che entra innanzi a tutti i poeti epici di tutti i luoghi e di tutti i tempi. Canta egli impresa celeste o terrena? Una celeste, e una terrena, ma così concertate, che risultano in una

sola. Il racconto dell'Iliade incomincia dal cielo, con Apollo offeso per opera di Agamennone; e tosto discende sulla terra, mostrando il nume che per vendetta va saettando la morte nel campo de' Greci; e così, continuamente passando dal cielo alla terra, e dalla terra al cielo, procede intessendo in una medesima tela uomini e dii, ora amici tra loro, ora guerreggianti, infino all'ultimo dell'impresa, nel cui compimento tu vedi finalmente compiuta l'intenzione di Giove, ossia vedi il governo della Provvidenza nelle cose umane, come il poeta ti avea promesso infino dal principio (1). E l'impresa dove segue; in cielo, o sulla terra? In terra, forse; ma la terra è trasferita in cielo: o forse in cielo; ma il cielo è trasferito sulla terra. Dirò meglio, che nè in cielo nè sulla terra, ma in uno specchio dove l'uno e l'altra riflettono l'immagine. E qual sia cotesto specchio, voi vel sapete: imperciocchè, come potrei ripetere ad ogni tratto ciò ch'è stato detto una volta? Quello che di mano in mano andiamo toccando, non vi parrà pieno, sappiate, nè fermamente dimostrato, se del continuo non richiamate alla mente, e non vi mantenete presente e fisso tutto quello che per addietro si è discorso. Così, per un esempio, questa congiunzione epica della terra col cielo, è pruova e conseguenza di ciò che fu detto del nascimento di tutta la poesia dall'inno nella festa. E di ciò basti.

(1) Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή. Il. α. 5.

Tanto s'intrigano gl'iddii e gli uomini appresso Omero, che l'Heyne ad ogni canto dell'Iliade premette due argomenti, l'uno dell'azione divina, e l'altro dell'umana. E lo stesso sarebbe da fare per l'Odissea, dove i numi non si azzuffano molto tra loro, perchè neppure gli uomini vi si azzuffano; ma non però è meno assiduo il coloro intervento ne'casi umani. E il maraviglioso è, come in tanto frammettersi degl'iddii nelle faccende della terra, non però annullasi la libertà de' mortali, nè scema punto la grandezza e il pregio degli eroi. Ne' poemi omerici la presenza dell'olimpo sulla terra è quasi come a noi cristiani la Provvidenza di Dio, il quale opera sovranamente nella natura e negli animi, ma nè si confonde con la natura, nè lega il libero arbitrio. La natura segue fatalmente suo tenore; i mortali seguono liberamente loro voglie: e mediante l'una e gli altri *il gran consiglio di Giove si va adempiendo*. Così il cielo e la terra sono congiunti nell'epopea greca; e solamente così congiunti possono partorire una perfetta epopea. Laonde non è perfetta l'epopea indiana, dove non concorrono, ma si confondono Iddio e l'uomo e la natura. Questa confusione dà all'opera una certa grandiosità superficiale, e distrugge la grandezza vera sì del nume e sì dell'eroe. Rama non vale Achille nè Ulisse, perchè egli non è altro se non che un'apparizione digradata di Visnu; e lo stesso Visnu, perchè veggolo così di-

gradato, non vale il Giove nè la Minerva di Omero. Ed anche le fattezze esteriori dell'eroe si alterano per la detta confusione delle nature superiori con le inferiori. Sita, la bellissima Sita, la diletta sposa di Rama, l'Elena o l'Andromaca o la Penelope di Valmici, ha il naso, nol credereste, di una bestia. E di che bestia? Di un elefante (1). Non ridete, ma considerate da questo particolare, in quali assurdi, anche poetici, si cade, quando si fa confusione di tutto con tutto, come gl'Indiani fecero. Se diventano incerte persino le forme corporee, e si smarrisce persino il sentimento della bellezza esteriore; or come si potrà discernere e rappresentare le qualità e le bellezze degli animi? Ma il vizio capitale dell'epopea indiana è questo che ora vi dirò. Lo spettacolo della Provvidenza ne'casi umani, il quale si medita nell'epopea, imprime nell'anima un moto soave e sublime di armonia: e in ciò, non vi esca di mente, consiste la ragion finale e la consumata bellezza dell'epopea. Per contrario l'epopea indiana mi tiene l'anima in uno stato di tormento, simile allo stato di chi patisce una vertigine, che gli si confondono all'occhio il cielo e la terra e ogni cosa intorno, e gli vacilla il suolo sotto i piedi, e si affanna, dirò così, a trovarsi, come una cosa che avesse smar-

(1) V. *Ramayana*, L. V; *Sundaracanda*, *cap.* XXII, *Lusinghe a Sita*, nel principio. Parigi, 1856, v: IX.

rito sè stessa. In somma la differenza è questa; che nella buona epopea lo spettacolo dell'armonia tra il cielo e la terra ci desta armonia, quasi per virtù di risonanza, nell'animo; e nell'epopea indiana ci disordina lo spettacolo della confusione, come una dissonanza nella musica.

Quello che dico di Omero in questo particolare, si applica a Virgilio, il quale cammina sulle orme del greco, ma, parmi, un po'timidamente. E questa timidezza ruba al suo poema assai di quella agilità di vita e di quella infantile ingenuità che ci rapiscono in Omero; sebbene provvede forse alquanto meglio al decoro de'celesti, che ne'poemi omerici talvolta valgono da meno degli eroi. Di ciò Platone sdegnossi, come sapete, e dolevasi anche Cicerone, il quale desiderava che il poeta greco avesse più tosto sollevato l'uomo, che abbassato Iddio. Ma il desiderio di Cicerone era tanto poco ragionevole, quanto lo sdegno del filosofo: voglio dire, che entrambi doveano guardare, non al poeta ed alla poesia, ma alla religione, e di questa sdegnarsi. Quando si tornò al Dio di Moisè, e quando il Dio Creatore del Genesi fu il Dio-Uomo del Vangelo; allora potè sorgere un'epopea pari e superiore all'alto concetto de'due filosofi. Ma d'allora o non è surto ingegno pari ad Omero, o si richiede, per la cresciuta sublimità del tema, ingegno maggiore di Omero. Non dico il Klopstock, ma neppure il Milton, che ebbe assai più potente fantasia,

raggiungono l'altezza dell'argomento. Entrambi, per introdurre il divino nell'universo, ricorrono sovente a simboli e allegorie. Or ciò, da un lato, priva di anima la poesia, e dall'altro argomenta sproporzione tra l'ingegno e l'objetto. In che consistono il simbolo e l'allegoria? Ve ne parlai altra volta; ma oggi che non vi è ignota la mia dottrina metafisica della parvenza, potrò parlarvene di altra guisa. Il simbolo, dunque, e l'allegoria sono trasferimento della parvenza, o immagine, da una cosa a un'altra: il che non si può fare se non separando le cose dalle proprie immagini. Or chi fa l'analisi, cioè separa la cosa dall'immagine sua, la uccide. Che è la vita? Nesso e passaggio dell'essere dal potere all'operare, cioè immagine. Dunque separare la cosa dall'immagine sua, è torle la vita. Oltre di ciò, il separare e congiugnere ciò ch'è separato, è opera della ragione e non della fantasia; ed allora ha luogo quando la fantasia, inabile da sè, fa ricorso all'ajuto della ragione. E perciò il simbolo, oltre che uccide la vita poetica, mostra la fantasia impotente.

Cotesto alternarsi del simbolo con la vera immagine poetica, fa quell'effetto medesimo, e così sgradevole, che lo spettacolo di ciò ch'è morto, a canto del vivo. Anche il mettere in giuoco la facoltà di ragionare e di giudicare, come necessariamente fa il simbolo, è incredibile a dire quanto raffreddi la poesia. Ma il peggio è, che

da cotesta diseguaglianza o dissimilitudine di parti nasce che noi stiamo sospesi, per un modo di dire, tra due mondi, il mondo della poesia e il mondo della storia; e da un lato la ragione e dall'altro l'immaginativa litigano tra loro continuamente, e s'indeboliscono a vicenda. Mi appello alla testimonianza di chiunque abbia letto il Paradiso Perduto o la Messiade, se egli leggendo non ha domandato cento volte a sè stesso: È egli vero cotesto che dice il poeta, o non è? fu possibile cotesto nell'Eden o sul Calvario? convenne al Figliuolo di Dio l'operare in questo o in quel modo? è capace un angelo di così volere o di pensare così? Or giudicate voi, se epopea perfetta è questa che non ha potuto creare tutto un mondo a suo modo; o se ha toccato la suprema potenza di poeta colui che non ha saputo insignorirsi totalmente del vostro spirito e ridurre l'intelletto in silenzio. Anche al nostro Torquato si può imputare lo stesso difetto; non tanto veramente pel soprannaturale che introduce nel suo poema, quanto per il modo onde suole accoppiare la verità storica all'invenzione poetica. Niuno de' grandi poeti epici è tanto misurato e timido nell'inventare; e con tutta la sua timidezza niuno più di lui mi tenta d'incredulità alle proprie invenzioni. Nella Gerusalemme la storia rimane quasi non assimilata con la poesia, tanto che io posso discernere e dire: Qua il poeta racconta, e qua immagina. E ciò con

tutta quella sua gran timidezza nell'inventare, anzi forse per effetto di quella; imperciocchè il mostrarsi timido e incerto induce altrui a dubitare; e il dubbio eccita la facoltà discorsiva; e l'eccitazione della facoltà discorsiva impedisce la fantasia: laddove un'invenzione ardita e sicura interrompe di tratto l'uso del discorso ne'lettori, e ti fa padrone assoluto del lor giudizio.

Qui splende l'ardito ingegno di Dante sopra tutti i poeti moderni, e forse gli antichi eziandio. La sua musa non si spaventa ne ammutolisce avanti alla tremenda maestà dell'Iddio del Sinai; anzi più sicura e del Tasso e del Milton e del Klopstock ardisce di ficcar l'occhio nelle paurose e gelose tenebre de' misteri rivelati nell'Evangelo; e ne canta per modo, che il più severo teologo non saprebbe accusarlo nè d'ignoranza nè d'irreverenza. E nondimeno, chi potrebbe dolersi che egli abbia fatto ingiuria alla poesia? Il secreto dell'arte sua sta nell'avere scelto la forma della visione, pigliandone forse l'esempio dalle profezie del Vecchio Testamento. Che è la visione vera? Uno specchiamento dell'universo, o di alcuna sua parte, nel nostro spirito, mediante una luce soprannaturale. Recatevi ora alla memoria tutto ciò che abbiamo disputato della bellezza e della poesia in universale, e sappiatemi dire se un poeta poteva far mai invenzione più felice di questa, cioè della finta visione. Per questa via egli penetra dovunque; usa al suo fine

tutto che gli piace e come gli piace, abbellendo le cose senza altèrare il concetto della loro verità effettiva; e crea nello stesso mondo vero ed effettivo il mondo poetico, distinto da quello, ma nondimeno partecipe della vita vera ed effettiva di quello. Voglio dire, che il mondo della visione, avendo la sua consistenza nel mio spirito ch'è vivo e in atto, partecipa della vita di esso spirito. Così per miracolo di poesia può vivere oggi di una vita effettiva quello ch'è morto effettivamente da cinquanta secoli, e può vivere insieme con quello che ora vive in effetti, e con quello che non è nato ancora. Che più? Per questo artificio rinverdiscono in Dante eziandio le più aride cose, come sarebbe a dire le disquisizioni scolastiche; in quanto che le ti si presentano nell'atto che sono dibattute, e però viventi della vita di quello spirito in cui le vedi dibattersi. Ma l'inestimabile vantaggio poetico della visione è questo; che essendo un fatto della natura effettiva, ma causato soprannaturalmente, cioè mediante un lume soprannaturale; ella ti dà tutto trasformato, esaltato, abbellito, come la poesia richiede.

Nella divina Commedia, dunque, sebbene la non fosse propriamente un'epopea, avevano i moderni poetici epici un esempio del come s'intrometta il divino nella poesia, senza ingiuria fare nè all'uno nè all'altra. E non dico che doveano seguire i modi dell'Alighieri a punto; ma

da lui apprendere come si può fare, e pigliar coraggio. Ma il caso è, che quel libriccino della poetica di Aristotele faceali tremare come bambini, e agghiadava il sangue nelle vene. A dirla più chiaramente, temevano gli urli de' pedanti, se per poco si fossero discostati dagli esempii noti ad Aristotele; e però s' industriavano di trattare il divino nella nuova epopea, così come Omero e Virgilio aveano fatto. Questo causò, che non si mettessero per quella via che o la presente religione o almeno la nuova civiltà indicavano: eccetto un solo, d'ingegno così maschio e di sì lucido giudizio, che si accorse delle mutate condizioni, si rise delle regole, e si aprì una via nuova. Si aprì una via nuova, non veramente sublime, anzi troppo forse in piano; ma tale, che l'uomo vi potè andare liberamente, comoda alla sua intenzione e alla nuova epopea, e però meritevole che se ne dica due parole a parte. A me mi sale il rossore in sul viso a doverne parlare; perocchè trattasi, se non l'avete indovinato, del Furioso di Lodovico Ariosto. Ma perchè non ne parli io, forse ne taceranno gli altri? o perchè tutti ne tacciano, le genti non correranno a leggerlo? L'Ariosto è quel poeta a cui più miravano le nostre parole, quando dicemmo che ci ha taluni in cui due contrarie correnti di poesia s'incrociano: e verrà l'occasione che vedremo e percoteremo in lui il romanziere inverecondo. Oggi parleremo del nobile poeta; so-

spirando di dolore, ch'e' non sia stato poeta unicamente; e pregandovi che non vogliate conoscerlo altrimenti che come poeta.

Dello stile, della lingua, del verso, dell'armonia, della forza, dell'evidenza, della varietà, della spontaneità, della lucidezza, e degli altri minuti sì ma difficili pregi del Furioso, si è detto assai da molti; e se più se ne può dire, io più ne dico. Ma del poema, e della natura di quella poesia, si è parlato di maniera, che a mio giudizio era meglio tacere. I più ingegnosi vogliono che fosse una satira amena della cavalleria; e aggiungono tali temperamenti, che si distrugge la prima affermazione, e se ne fa un poema grave. Altri ne fanno a dirittura un poema serio; e s'impacciano non meno de'primi, e in conclusione disdicono quello che hanno affermato da principio. O egli è di natura giocosa, o di grave, dico io. Se il poema è giocoso, addio epopea; esso ha perduto il novanta per cento del suo pregio; nè questo è il luogo di esaminarlo. Se è grave; perchè è grave? che vi si contiene? Non è facile in verità il rispondere, e dire che si contenga nel Furioso. E che non vi si contiene? Se vi domandassi, che si contiene nell'universo; che potreste rispondermi? Or il Furioso è pieno come l'universo. Ma come l'universo ha in sè un altro piccolo universo, cioè la creatura umana, dove raccoglie e specchia e chiarisce tutto sè stesso, sì che ci si fa possibile di comprenderlo in una

sola vista, e definirlo; così il gran poema di messer Lodovico ha in sè un piccolo poema dove concentra e specchia e chiarisce tutto il rimanente: vo'dir la pazzia di Orlando. Qui mi sovviene dell'*Amlet* di Guglielmo Shakespeare, e parmi che ivi sia, non dirò imitato, ma ripetuto l'artificio dell' Ariosto; cioè introdotto nell' azion generale del dramma un'azione speciale, che è parte di quella, e n'è anche un'immagine riflessa, ma impiccolita e chiarita.

Dunque, siccome l'uomo è la perfezione e la spiegazione dell'universo, così la pazzia di Orlando è la perfezione e la spiegazione del poema epico italiano. Di qui seguiterebbe, che una vasta e moltiplice pazzia fosse l' epopea trattata dall' Ariosto. Ed è così. Quell' intreccio, quel viluppo, quel laberinto di avventure e di fatti, d' incontri e di fughe senza fine, quegli odii e amori senza cagione proporzionata, quelle guerre e quelle paci senza odio e senza amore, quelle azioni senza filo, quelle imprese che non hanno séguito, quel mescersi e alternare delle cose grandissime con le piccolissime, delle nobili con le vili, delle virtuose con le vituperevoli, quella successione sempre inaspettata di pianto e di riso, tutta, in somma, quella confusione e contradizione di cose non è che una gran pazzia, o pazzia di una gran persona, cioè di una persona composta, di tutta quanta una società di popoli. Lo stato, dunque, di cristianità nel tem-

po descritto dall'Ariosto somigliava allo stato di Orlando nel tempo ch'egli fu matto. A guardare e considerare la confusione e la contradizione degli uomini e delle cose in quel tempo, tu vi scorgi, nè più nè meno, il disordine degli atti, delle parole e delle voglie che tumultuano nello spirito di un folle. Perciò il poeta, ritraendo l'indole di quella età e di quella società, che fu una universal follia, descrive una follia personale in cui quell'altra si specchia e diviene più chiara. E come tra l'uomo individuo e una vasta società umana sta di mezzo la famiglia, così tra le due follie l'Ariosto ne mette in mezzo un'altra, la follia, non oso dire della famiglia, ma degli sposi, cioè di un certo stadio della famiglia, o dello stadio precedente, ch'è l'amoreggiamento degli sposi. Io non so, ma interrogatene il Petrarca ed altri poeti, o chi ne ha fatto esperienza, e sappiate se quello stato ha effettivamente dell'oscuro, del disordinato, dello stravagante, del pazzo, in somma, o di un certo che simile. Ogni modo così l'intende e così mostra l'Ariosto, il quale facendo del matrimonio di Ruggiero con Bradamante un altro nodo del suo poema, non rompe con la descrizione di quell'amore e delle molte sue vicende, non rompe, dico, l'unità, e non turba l'armonia bellissima e perfetta del lavoro, anzi se ne ajuta a stringerla e rendere più percettibile; come si serve della pazzia di Orlando a stringerla vieppiù e

compierla, e a rendere chiarissima l'indole di tutta l'epopea.

Dicendo della pazzia del matrimonio e della pazzia di una grande età storica, non vorrei che ne argomentaste alcuno spregio delle cose in loro stesse. Certo è santa la famiglia, e santa la società umana; com'è santo il senno dell'uomo. Ma tutte le cose che nascono, anche le maggiori, corrono uno stadio confuso, oscuro, pieno d'interna contradizione, il quale rassomiglia alla follia; ed è lo stadio a punto del nascimento, cioè l'origine. Infino nello spirito di un grand'uomo, se vi sapete leggere, scorgerete qualcosa di folle nell'atto ch'egli è in sul partorire un gran pensiero o una grande risoluzione. Ma quella è una pazzia bella, è la pazzia del fanciullo o del giovanetto di primo pelo, ed è una manifestazione schietta, e quasi ignuda parvenza della natura nostra. Già questo carattere della pazzia, di manifestare la natura umana, ordinariamente nascosa nell'uomo, vi dice qualcosa della sua convenienza poetica. Ma voglio che questo punto si consideri meglio. Sapete a quale altro stato dello spirito si rassomiglia lo stato della pazzia? Al sogno. Anche nel sogno si dispiega ed apre la ripiegata ed occulta natura dell'uomo; e però anche il sogno è cosa poetica. E al sogno, sapete quale altro stato dello spirito si rassomiglia? La visione, la quale è come un sogno di uomo desto, e però più nobile e più solenne. Dunque ad un

poeta il descrivere la pazzia altrui val quasi lo stesso che descrivere sogno o visione sua propria. Da ciò raccogliete quale parentela passi tra la Divina Commedia, ch'è una visione, e l'Orlando Furioso, ch'è descrizione della pazzia. La differenza tra'due poemi è, che nel Furioso si fa esterno, e quasi oggettasi allo spirito, quel mondo che nella Divina Commedia si edifica e mette in moto entro lo spirito stesso del poeta. E da questa differenza sostanziale nasce la differenza del tuono, se posso così dire, de'due poeti italiani: imperciocchè essendo la visione sogno di uomo desto, e però effetto facilmente soprannaturale, richiede un canto solenne; laddove la follia si descrive con quella stessa disposizione di animo con la quale si vede e contempla il folle, cioè seriamente e con un gentile affetto di pietà, ma non senza uno spesso affacciarsi del riso in sulle labbra, quasi non volendo. E che questo sia il tuono generale del poema di Lodovico Ariosto, non credo che si possa negare, nè che esso non sia convenientissimo. Il certo è, che il partito a cui si appigliò, di descrivere una pazzia, gli dà l'agio di accamparsi e muoversi liberamente, come potè fare l'Alighieri, in un mondo tutto suo, tutto poetico, tutto di parvenze, distinto affatto dal mondo effettivo, ma simile e vicino e partecipe della vita di quello. Se è vera, e certo ha del vero, la sentenza di Bacone da Verulamio, che la poesia consista in *sottomettere a'de-*

siderii dell' uomo le apparenze delle cose; niun uomo ebbe da natura più ricca vena di poesia, che l'Ariosto; perciocchè niuno più di lui trasse dal proprio ingegno tante apparenze, e niuno le maneggiò e sottomise meglio di lui.

Io delle cento cose che vorrei dirvi dell'Ariosto, vi dico le dieci appena; ma ciò non ostante vedo che troppo mi dilungo in lui. Dunque fate ragione, che parlando di lui, io parli eziandio di tutti gli altri poeti epici italiani: eccetto che di Torquato, il quale ha forse due o tre in tutto il mondo che gli entrino innanzi per questa lode del poema epico, ma non può mai esser cacciato nella folla, nè messo alla coda di veruno. Tutti quanti gli altri poeti epici, o epici romanzeschi, come li chiamano; quali sono il Pulci, il Bojardo, il Berni, e i minori di loro; hanno parte de' pregi dell' Ariosto, e i suoi medesimi difetti. Perciò non ragioniamo di loro; e tornando un po' indietro, conchiudiamo il giudizio sopra del Furioso: il quale per questo a punto che descrive una pazzia, riesce maravigliosamente epico. E in vero, che è l'epopea? Una grande origine ove la Provvidenza opera principalmente. Or l'Ariosto, descrivendo una età come pazzia, ma pazzia gioconda e di quel genere che sono belle; ritrae fedelmente l'indole delle origini, in cui, come si è detto, ha sempre luogo un certo scompiglio, e un certo fermento indeterminato, e l'uso esagerato della forza, e un fare a caso, che somi-

glia allo stato in cui è lo spirito di un folle. Ma ciò che più rileva è, che nella stoltezza degli uomini risplende il senno di Dio. Quando dal disordine delle seconde cause emerge un effetto grande e ordinato; la mente sale a Dio issofatto, e riconosce l'opera di lui, e lo vede come si vede il sole nell'aurora. Questo è il soprannaturale dell'epopea dell'Ariosto; e non le incantagioni, le fate, i maghi, e tante altre bizzarre invenzioni di questo genere, le quali valgono solamente come immagini passeggiere, e quasi come parole poetiche, per significare il molto di oscuro, di casuale, di apparentemente irragionevole, che sempre interviene ne'fatti di quaggiù, e massime nelle origini delle cose. Quando poi il poeta, più forse per imitazione di Omero e di Virgilio, che per ispontaneo moto di fantasia, ricorre al verace soprannaturale, e vuol metterlo in aperta veduta, come là dove introduce Iddio e l'angel Michele; allora riesce minore a sè stesso, o certo non gli regge a lungo la lena di volare, e cade. Così è: il divino io lo vedo sempre in quell'epopea, ma, ripeto, come si vede nella plaga orientale del cielo il sole prima che sorga sull'orizzonte, cioè negli effetti sproporzionati alle vili cagioni che mi si mostrano immediatamente. A me certo in quella lettura mi sembra come se andassi al bujo, e mi apparissero innanzi ad ogni tratto mille viste leggiadre e luminose; o come se camminando vedessi ad ogni pas-

so spuntare improvvisamente sotto a'miei occhi da non vedute radici, o da vili cespugli, vaghi e splendenti fiori: vo'dire effetti chiari e grandi da cagioni oscure e pazze. E degli effetti chiari e grandi che nascono da quell'intrigo di cause la maggior parte ridicole, due sono chiarissimi e amplissimi; la liberazione de'cristiani dal minacciato giogo de'Saraceni, cioè l'origine di cristianità; e l'origine degli Estensi. La quale il poeta ingrandisce, legandola a'principii del risorgimento d'Italia; come si raccoglie da più luoghi, e tra gli altri da questi versi che profetizzano sul matrimonio di Bradamante:

I capitani e i cavalier robusti
Quindi usciran, che col ferro e col senno
Ricuperar tutti gli onor vetusti
Dell'arme invitte alla sua Italia denno. (1)

Ne giova l'esserci intrattenuti alquanto sopra questo modo più umile e più velato d'introdurre il divino nell'epopea; perchè ha luogo anche in altre specie di poesia, e ci occorrerà di notarlo altre volte. E veramente, i fatti che si avviluppano e poi inopinatamente si snodano; perchè sono così belli e così poetici? Perchè rivelano la mano di Dio nelle cose del mondo: la rivelano, dico, all'immaginativa, non all'intelletto. E a questo proposito non so tenermi che io non faccia breve ricordo di un uomo che tutti amiamo,

(1) *Cant. III. 18.*

e di un libro che conosciamo tutti: intendo di Alessandro Manzoni e de'Promessi Sposi. Oh! quell'uomo è da più che un romanziere; e quel libro val meglio di un romanzo. La narrazione vi è così tessuta, che i fatti e gli eventi più dispajati concorrono ad un sol fine, a salvare i due poveri e innocenti fidanzati. La campana suona a soccorso per don Abbondio; e i bravi in agguato fuggono; e Lucia è salvata dal ratto. Si festeggia la visita pastorale del cardinal Borromeo; e quelle feste sono occasione che l'innominato si converta a Dio; e Lucia è salva un'altra volta. E così mille altri fatti che parrebbero stranieri dall'argomento, e infino l'invasione de' soldati forestieri, e i tumulti della piazza, e la fame, e la pestilenza cooperano alla sorte degli sposi, e mettono capo là dove è il nodo del racconto. Ciò fa che per traverso a quel fatto noi miriamo continuamente la Provvidenza, che usa e indirizza a fine buono gli sforzi degli uomini e le vicende della natura. E questa è la cagione che il libro de'Promessi Sposi ingenera nell'animo una commozione dolce, tranquilla, ordinata, solenne, come non fanno tutti gli altri romanzi del mondo. Fanciullo provai tale commozione in quella lettura: e poi, meditando, ho conosciuto che tale è la commozione della vera poesia; ed ho giudicato che Alessandro Manzoni esce della turba de'romanzieri, e segue la schiera eletta de' poeti epici.

LEZIONE XXV.

De' personaggi umani nell' epopea.

L'intromissione del divino nell'epopea non deve nè oscurare nè impicciolire la figura umana, ma più tosto aggrandirla. Chi è Achille? Uditelo da Omero nel IX dell'Iliade:

Val molte squadre un valoroso in cui
Ponga Giove il suo cor, siccome in questo
Per lo cui solo onor doma gli Achei.

Un uomo diletto a Giove è dunque l'eroe per eccellenza, l'eroe più epico che sia stato inventato da fantasia di poeta. E Ulisse è il prediletto di Minerva, ed Enea il prediletto di Venere, e Rama il prediletto di Visnu, e Carlomagno e Goffredo sono gli eletti di Dio: e tutti costoro sono grandi e sono eroi per l'elezione e dilezione divina. E similmente le forze cieche della natura, la quale, com'è detto, si pone in veduta nell'epopea, non devono nè coprire nè attenuare la grandezza degli eroi, ma più tosto porger loro l'occasione che spieghino la propria forza. Così riesce un eroe Ercole che doma le fiere, Ulisse che dura a tante tempeste, Ajace ed Ettore e Turno che lanciano sassi di smisurato peso, Orlando che svelle annosi pini come fossero finocchi, Rodomonte che con le mani fa rui-

ne a guisa d'un tremuoto. Vorrei dire, che la stessa forza della natura materiale deve mostrarsi nell'uomo, e aggrandirlo. Che è l'uomo? È forza d'intelletto e di volontà. Dunque, se a questa forza si aggiunge una gran forza di muscoli, potremmo dire che la forza della natura inferiore all'uomo si mostra nell'uomo, e lo aggrandisce. Or tale è sovente l'eroe epico, un uomo la cui possa propriamente umana viene accresciuta dalla possa della natura inferiore. L'Achille di Omero e la vergine Camilla di Virgilio, non sono egli esaltati nella qualità eroica dall'agilità de'loro piedi? E quella grande celerità al corso, non è dote della natura inferiore all'uomo?

L'uomo, torno a dire, è intelletto e volontà; e le altre qualità di lui, come gli appetiti, per esempio, e le passioni, sono nell'uomo e dell'uomo, ma non sono l'uomo. Or l'eccesso di taluna delle dette qualità può rendere epico un personaggio. Così l'eccesso dell'ira concorre a rendere epico il personaggio di Achille; e l'eccesso della tenerezza amorosa, a rendere epica la bella figura di Tancredi nella Gerusalemme. Queste passioni eccessive si può dire che sieno, come l'eccesso del vigore corporeo, un predominio della natura nell'uomo, o, meglio, che raccogliendosi in ciò ch'è propriamente l'uomo, lo esaltino e facciano eroe. Elena stessa, Angelica, Erminia, Ines, e l'Eva del Milton sono eroine

da epopea per l'impero prepotente che la natura esercita in loro o per loro. E la prepotenza di una o di un'altra di sì fatte qualità porge a'poeti il modo d'inventare molti personaggi, e diversi l'un dall'altro, e tutti che pajano naturali e viventi. Ciò non seppe fare il Camoens, il quale gareggia con Omero e con l'Ariosto in quanto al colorito della narrazione e descrizione, ma cede a tutti i grandi poeti epici in quanto alla vita e alla vivacità de'personaggi. E l'Enea di Virgilio e il Buglione di Torquato sono figure bene scolpite, e nobili eroi; ma non molto epici, forse perchè vi è troppo ordine e troppo equilibrio nel loro spirito, e non quell'eccesso o prepotenza o sbilancio di una sola qualità, col quale suol darsi l'individuazione a'personaggi poetici.

Lo sbilancio di una qualità sopra le altre basta a individuare e variare i personaggi, ma non a formare gli eroi, cioè a dar loro l'idealità poetica, siccome la chiamano. L'idealità poetica de' caratteri si consegue, a mio parere, se una delle qualità inferiori si esalti smisuratamente, ma in modo che non sopraffaccia e annulli la forza propria dell'uomo, cioè il pensiero o arbitrio, per dirla con una parola; anzi si aggiunga all'arbitrio, e s'invigoriscano scambievolmente. Se la robustezza delle membra o l'impeto di una passione indeboliscano, cioè faccino poco apparir l'arbitrio, ne risulta una figura più di bestia che

di eroe; se all'arbitrio vigoroso manca l'eccesso della robustezza o di una passione, può risultarne l'uomo onesto, ma non l'eroe poetico. Questo, dunque, è il secreto, o io m'inganno, de' caratteri poeticamente ideali; l'eccesso di una tra le inferiori facoltà, in maniera che accresca e sia accresciuta da ciò ch'è propriamente l'uomo, ossia dall'arbitrio. L'arbitrio così esaltato, ma sommesso a Dio, e da cotesta sommissione esaltato vieppiù, è l'eroe virtuoso. E l'eroe virtuoso è sempre poetico; ma l'eroe poetico non è sempre virtuoso.

Vi ho dichiarato come io intenda l'idealità de' caratteri poetici; ma, sappiate, non tutti i caratteri poetici sono propriamente da epopea. Tutte le figure degli animi, intendiamoci, possono, e debbono forse, comparire nell'epopea; ma non però tutte sono epiche. L'eroe epico, quello che propriamente conviene alla poesia epica, quello che fa l'epopea, e che non può mancare in un epico poema, è diverso affatto da ogni altro carattere poetico, ed ha un volto così proprio, che l'uomo lo riconosce alla bella prima. Job, Saul, Prometeo, Oreste, Edipo, Medea, Clitennestra sono eroi poetici; ma non sono, ed io dico che non possono essere eroi da epopea, come Ercole, Achille, Ulisse, Elena. Che sorta di eroi sieno que' primi, lo vedremo più là: ora vediamo come son fatti i nostri eroi. Volete sapere, chi sono e che sono gli eroi epici? Sono

grandi fanciulli, fanciulli giganteschi, eroi fanciulli, se si può dire. Voglio dire, che la forza che in loro sbilancia, ossia la qualità eccessiva per cui s'individuano, è una delle qualità proprie del fanciullo o del giovanetto. Non dico lo scaltro Ulisse, ma Nestore, quel Nestore la cui età misurava tre vite di uomini, lo stesso Nestore dimostra nella sua indole un certo che d'infantile freschezza, la quale ci gusta senza fine. I personaggi di Omero e dell'Ariosto, sieno attempati, sieno vecchi, a me mi par sempre di conversare con fanciulli e giovanotti: tanto sono ingenui, affatto spensierati, un po' millantatori, ma senza orgoglio, subiti allo sdegno, subiti alla pace, vogliosi, leali, pieni di fede. E gli stessi personaggi poetici di Valmici, i quali sono tanto difettosi, e per tante ragioni, nondimeno ti allettano un poco per una certa aria d'ingenuità fanciullesca la quale scorgi nel loro operare e nel parlare. E sapete come si spiega questa contradizione del parer fanciulli anco i vecchi? Si spiega con questo, che coloro sono i vecchi di un mondo fanciullo. Qui sta la ragione, e qui la norma del carattere epico ideale: l'epopea è un mondo nascente; e le indoli umane bisogna conformarle all'indole di quel mondo. Ed ecco in che modo si può fare.

Ogni nuovo spirito che nasce, è un atomo che entra in un gran turbine, cioè nella vita di tutta la specie e dell'universa natura. E di questi atomi alcuni sono di qualità più ignea, che vanno

velocemente e precedono e ajutano il turbinìo; ed altri più pesanti, che si muovono poco o nulla, ma, sospinti dalla vertigine comune, sono costretti a girarsi in loro stessi, e fannosi centri di piccoli vortici che turbano per poco il vortice maggiore e tosto son distrutti. A cotesti atomi più ignei e più pesanti somigliano gli spiriti peregrini della nostra specie, de'quali i primi multiplicano la vita universale e edificano, e questi altri mortificano la vita universale e demoliscono. E quelli che edificano, vivono in pace con la natura e con la propria specie e con l'età in cui sono nati, cioè hanno indole aperta, comunicativa, confidente, generosa, giovanile; laddove coloro che demoliscono, hanno guerra continua con sè stessi, co'loro simili, col secolo, con la natura, e mostrano indole diffidente, austera, cupa, concentrata, senile. Ci è, o può esserci, del buono e del reo nell'una e nell'altra indole; ma questo è certo, che le une edificano, fondano, incominciano, e le altre demoliscono, finiscono, distruggono. E ciò posto, essendo l'impresa epica un nascimento e una origine, è chiaro che gli eroi i quali conducono l'impresa, debbono fingersi con un indole di quella prima sorta.

Intenderemo più finamente l'indole degli eroi epici, quando si ragionerà del dramma e degli eroi drammatici, e potremo contrapporre gli uni agli altri. Ora seguitando de'personaggi poetici in generale, diciamo che eroi sono solamente

certi individui assai rari, e solitarii quasi nella specie, ma tali, nondimeno, che in loro si vedano specchiati tutti gli uomini. È cosa mirabile a dire, ma certa, che Ercole o Prometeo sono singolari affatto tra gli uomini, e che ciò non ostante in loro io veggo tutti gli uomini e il genere umano, assai meglio che negli uomini comuni. Ed è mirabile anche questo, che Ercole è onninamente dissimile da Prometeo, ma l'uno e l'altro mi sono uno specchio universale degli uomini. E così, quantunque dissomigliano mirabilmente l'una dall'altra, ed entrambe dal comune delle femmine, Elena e Andromaca; nondimeno in tutte le figlie di Eva si può riconoscere un'Andromaca e un'Elena. Che più? La Clitennestra di Eschilo è un mostro, la Dio mercè; ma in ogni cuore femminile si annida più o meno occulta, più o meno soffocata, una Clitennestra. E medesimamente in ogni cuore femminile, chi sa leggervi, scorge una Penelope. Or, com'è possibile che in tanta singolarità d'indoli umane, quanta se ne dee fingere negli eroi poetici, si veda la comune stampa degli uomini? E com'è possibile, che si vedano tutti gli uomini nelle indoli eroiche più dissimili tra loro? Avvertite che ora distinguo due proprietà de' personaggi poetici: che, essendo singolari, mi dimostrino l'uomo comune; e che essendo dissimili l'uno dall'altro, nondimeno mi dimostrino gli uomini universalmente. Come, dunque,

è possibile ciò? Per quell'eccesso o sbilancio che sopra è detto. Ogni uomo è un seme della specie umana; contenendo in germe tutte le varie indoli che si vanno a mano a mano manifestando nella specie. Il poeta discerne una di coteste tendenze o qualità o proprietà che vuoi dire; la dilata e amplifica sopra le altre, ma senza scompagnarla da quelle; e il volto spirituale che ne risulta, lo chiama Agamennone, Achille, Oreste, o come gli piace. E così o nascono o si formano quelli che il Vico disse *generi fantastici* e *caratteri poetici;* e così avviene che i caratteri poetici, ossia gli eroi, sieno specchio universale della specie; e che ciascuno individuo vi riscontosca e quasi vi senta sè stesso.

Io non sono ancora contento di ciò che ho detto. Non disapprovo le cose dette, ma mi accorgo che infino a quando non vediate meglio la differenza delle persone epiche dalle drammatiche, non potrete formarvi un concetto chiaro di ciò ch'è propriamente l'eroe dell'epopea. Anticipiamo, dunque, una sola considerazione. È carattere poetico l'Achille di Omero? Sì. Ed è carattere poetico il Prometeo di Eschilo? Sì. E quale differenza scorgete tra l'un carattere e l'altro? Pensateci. Io per me vi scorgo questa differenza; che Achille è un uomo, e Prometeo è l'uomo. E così vedo in David un uomo, e in Saul l'uomo. Che più? Agamennone in Omero mi è un uomo, ed in Eschilo mi

è l'uomo. Dunque il carattere drammatico ritrae l'uomo, e il carattere epico ritrae un uomo. E ciò importa, che nel carattere epico io debba vedere solo uno spazio, un momento solo, una sola fortuna, una sola spira di quel vortice ch'è la vita universale della specie; laddove nel carattere drammatico debbo vedere compiuto quel vortice, e stanca la vicenda delle umane fortune. Non aggiungo altro, perchè torneremo sopra questo argomento. Ma finchè non vi torniamo, meditateci su da voi stessi; e siate certi, che quanto più vi mediterete, tanto vi parrà più vera la cosa; e in ultimo vi accorgerete, che la differenza che ho notato, è ragionevole, e che la ragione sta nella differenza dell'argomento: il quale nell'epopea è di un'origine, e nel dramma di una ruina, cioè ivi di una vita che incomincia, e qua di una vita che si consuma.

Poichè Achille è un uomo, e Prometeo è l'uomo, intendete che Prometeo anche solo empie un poema, e Achille non può mai esser solo. Vo' dire che nell'epopea, siccome è necessaria la moltitudine e varietà degli episodii, così è necessaria la moltitudine e varietà de'personaggi. E la ragione di ciò sta pure nella natura dell'epopea, ch'è origine di una più o meno vasta società di uomini, ma sempre mostrata in modo cotesta società, che ritragga l'universal società del genere umano. Or conciossiachè i personag-

gi epici non sieno l'uomo, ma questo e quell'uomo, ovvero una delle qualità umane personificata; è chiaro che nè uno nè pochi bastano allo scopo, ch'è di rappresentarmi tutta intiera una società di uomini, e, direi quasi, l'uomo intiero. Non che molte e varie, ma tutte le possibili indoli umane dovrebbero muoversi nell'epopea; cioè esservi personificate tutte le tendenze, tutte le doti, tutte le facoltà e potenze dell'uomo, ma tutte spartite, e ciascuna in un personaggio diverso. Perciò vi comparisce, non solamente l'eroe, anco l'eroina; e uomini e femmine vi compariscono di ogni età e di ogni condizione. Se l'Iliade e l'Odissea fossero un'opera sola, avremmo un poema da questa parte perfettissimo; perchè vi troveremmo tutto intiero un mondo di uomini, ossia vi mireremmo l'uomo da tutte quasi le possibili vedute. Si è detto, e si ripete a sazietà, che l'antica poesia non mette in veduta la donna, o la mette poco e male. Eppure Omero ritrae tanti volti e fisonomie spirituali di donne, e così varie, così gentili, così al vivo, che forse niun grande poeta moderno gli entra innanzi (1). Lasciando le figure femminili che si guardano quasi in lontananza; chi non gli pare di aver veduto co'suoi occhi e conosciuto l'indole dell'antica Ecuba, di Andromaca sposa,

(1) V. il GLADSTONE, *Studies on Homer, etc. etc.* Oxford. 1858, ap. *Revue Brittanique; Nov.* 1861, 31 e segg.

di Elena incostante, della veneranda Aretea, dell'ingenua giovinetta Nausicaa, di Clitennestra, di Penelope, di Cassandra? Anche due indoli di serve sonovi egregiamente ritratte: Euriclea amorevole e fida, e Melanto sfacciata e senza fede. E che dirò della moltitudine variatissima di figure maschili? Dall'eroe simile a Giove si viene giù giù fino al gobbo Tersite e al codardo Paride; dal maestoso Agamennone fino al guardiano di porci Eumelo; dal vecchissimo Nestore ad Astianatte recato sulle braccia della nutrice. E come se tutto ciò non bastasse, ci veggo pure il cavallo ed il cane, e questi non solamente alle fattezze esterne, ma eziandio agl'istinti dell'anima. Un solo de' moderni poemi uguaglia e vince in questa lode, non per verità e bellezza, ma per varietà e ricchezza, i poemi omerici; ed è il Furioso. Si avverta però, che la gran moltitudine de'personaggi serve a popolare, e non a conformare l'epopea: vo'dire, che vi s'introducono tante figure di uomini, per compiere l'immagine di una società; ma che a ritrarre quella società in istato di nascimento e di origine, convengono sole quelle figure di fanciulli giganti di cui si è parlato testè. E questa avvertenza se ne trae seco un'altra; cioè, che le figure degli eroi deono mostrarsi intiere e campeggiare, ma le altre passar velocemente sul campo, lasciarsi vedere in lontananza, o per un momento appena, e poi scomparire.

LEZIONE XXVI.

Del poema epico, della poesia epica, e de' frammenti epici.

Una società di uomini che nasce e manifestasi per un avvenimento guidato da Dio, questa è l'essenza dell'epopea. *L'epopea improntata di un ingegno che la concepisce,* è il poema epico. *L'impronta fatta dall'ingegno nell'epopea,* è ciò che dicesi poesia epica. Che fa propriamente l'ingegno? Io vorrei ricorrere ad un paragone volgare. Ho visto qualche volta apparecchiar la seta; in questo modo, se mal non mi ricordo. L'operaio piglia la matassa arruffata, e postovi dentro le mani, e allontanato l'una mano dall'altra, con due o tre scosse la distende, e distesa l'attorce, e attorta l'annoda nel mezzo, e così pone in mostra. Or fate ragione che l'epopea si presenti al poeta come molte fila confuse, le quali egli ravvia, attorce l'uno all'altro, e annoda a un punto. Da ciò intendete, che un popolo può avere epopea, e non epico poema: com'è il caso degli Ebrei; conciossiachè il Genesi e l'Esodo contengano un'epopea magnifica, ma non si possano chiamare strettamente poemi epici. Che manca a que'due libri, in confronto dell'Iliade e dell'Odissea? Manca l'impressione dell'ingegno di un uomo. E ciò da un lato li fa più ve-

nerandi, e dall'altro li diparte dal novero de' poemi propriamente detti.

Con questa norma potete giudicare da voi medesimi sopra la gran lite accesa dal Vico intorno a'poemi omerici, se egli sieno opera di un poeta, o produzione spontanea di tutto un popolo di poeti. L'epopea certo può nascere, anzi non nasce, se non da tutto quanto un popolo poetico; ma la conformazione di essa in poema non si fa se non da un poeta. Il Vico, adunque, a voler provare che non fu mai al mondo un Omero, il quale avesse composto le opere che gli si attribuiscono, gli bisognava dimostrare che l'Iliade e l'Odissea non sieno poemi, cioè non abbiano l'impronta di un ingegno. Ma, e dove noi troviamo una, non dico maggiore, ma così chiara e così potente e così interna impressione dell'ingegno, come in que'due poemi? Appena Torquato per questo pregio, e sol Torquato, nella Gerusalemme si avvicina ad Omero. Di tante fila, per seguitare il nostro paragone, non ne trovi uno che non sia intrecciato con gli altri; e tutti sono portati e piegati allo stesso nodo, il quale nell'Iliade è l'ira di Achille. E notate, che la prima parola del poema è quell'ira, ed essa è in certo modo l'ultima; conciossiachè comincia il racconto dalle cause dell'ira, e finisce agli effetti della riconciliazione, cioè dell'ira placata. Il momento in cui segue la mutazione nell'animo dell'eroe, ch'è quando l'ira

si volge da'Greci a'Trojani, quello è il nodo, il centro, l'unità del poema; perchè tutto ivi si riferisce, o come apparecchio o come conseguenza. Or l'unità nasce dall'uno: e come l'unità dell'universo dimostra l'unico Iddio creatore, così l'unità del poema dimostra unico il poeta che l'ha composto.

Imperciocchè l'unità vera della composizione, non crediate che sia un aggiustamento di parti, già nate e formate quando vengono aggiustate insieme. Quel poema ha unità il quale nasce tutto insieme; e non nasce tutto insieme se non è concepito da un solo: conciossiachè possa una madre concepire più figli, ma non un figlio essere concepito da più madri, nè da una madre in diversi tempi. A dir vero, ho usato testè un paragone assai grosso, rassomigliando al nodo di una matassa l'unità del poema. Rassomiglia, sì, a un nodo l'ordine del poema, ma al nodo vitale delle piante. Richiamatevi alla fantasia una delle più maestose querce che abbiate visto giammai; e considerate che quanto si estolle e allarga col fusto e co'rami e con le foglie nel cielo, altrettanto si profonda e distende sotterra con la radice e le barbe. Ora un corpo sì vasto, sappiate, è tenuto insieme, e fatto e chiamato pianta, per virtù di una linea tra le due terre, anzi di un punto solo, che dicesi il nodo vitale. E similmente il poema è poema, ed è bello, se ha entro di

sè un centro unico il quale rannodi, coordini e dia la vita a tutte le membra.

La similitudine tra il nodo vitale delle piante col nodo de'componimenti poetici è opportuna a farci comprendere, in che consista, e di quanta importanza sia la congiunzione e l'accordo delle varie parti di un poema tra loro. In quanto all'importanza, io per me mi arrendo mal volentieri perfino a dare il nome di poeta a chi di tutte le particolari invenzioni, pognamo che da sè sieno belle, non sa farmi un corpo unico e vivente; cioè quando io non iscorgo in un'opera quel nodo vitale da cui tutte le parti germoglino e a cui tutte si attengano. Sono egli forse un vero poema e un'opera unica le *Mille e una notte* della letteratura araba o persiana, e il Decamerone di Giovan Boccacci? Di titolo, sì, ma non di fatto; perchè vi manca l'unità interna. Eppure una tale unità, cioè la concezione unica e l'unico disegno, sono la vera pruova di un ingegno forte, la difficoltà maggiore dell'arte, e la bellezza precipua delle opere belle. La bellezza è nascimento, armonia, irradiazione luminosa. Or come può esserci irradiazione senza centro, nascimento senza interno vincolo, armonia senza unità? Al difetto ordinario di questa proprietà vitale de'componimenti si può conoscere, più che ad ogni altro indizio, il fiacco ingegno de'moderni.

Chiamo interna, armonica, vitale l'unità de' poemi, perchè essa vi dee stare ed operare come la vita ne' corpi organici. La vita fa come un punto che si dilati, non per aggregazione esterna di parti, ma per produzione di dentro in fuori. È vero che essa continuamente attrae della materia estranea, e di tale materia forma gli organi; ma l'attrae in sè, e dal centro la spinge alla circonferenza, e intorno a sè l'aggira come per un circolo. Or similmente il poema si amplia, ma da un sol punto; e discorre per infinite cose, ma ritornando pure a quel punto, e descrivendo, in somma, un cerchio. Qua si riducono le molte regole che i maestri porgono intorno a' poemi epici; com'è per esempio quella del Minturno, che il racconto incominci dal mezzo; e quell'altra, che un solo eroe primeggi; e quella di altri, che il poema narri un avvenimento di qualche mese o di un anno, e non più; e quella del ligamento degli episodii; e non so quante altre, tutte di questo genere. Veramente, coteste non sono regole, ma osservazioni, più o meno giuste, sopra i grandi esempli, e che però non valgono più di quello che sono. Ma quale e quanto sia il loro valore, io vi consiglio a non impacciarvene; perchè esse fecero dar la volta al povero Torquato. A voi che conoscete già l'essenza dell'epopea, dev'essere bastato il dire, che il poema epico è l'epopea improntata dell'ingegno di un poeta: nella qual definizione si comprende la

legge dell'unità, e che l'unità sia interna come la vita ne'viventi. Il resto vel dirà lo studio degli esempii insigni.

Questa vivente unità di cui parliamo, è comune ad ogni sorta di poemi; perciocchè è la stampa che l'ingegno imprime nell'opera sua, e quasi il volto di tutto ciò ch'è concepito nell'ingegno e nasce dall'ingegno. Il proprio de' poemi epici è questo; che avendo essi nel volto la paterna immagine, non debbono però mostrare la figliuolanza. Vo'dire, che il contenuto del poema epico dee parere una cosa contemplata anzi che partorita dall'ingegno del poeta. Questa è una delle qualità essenziali della poesia epica, e carattere a cui ella si distingue dalle altre: onde è necessità che vi ci fermiamo attorno un poco. Che è l'epopea? Un origine. Or bene; e quando un fatto o un avvenimento si chiama origine? Quando egli ha un séguito: chè un fatto il quale non avesse séguito, non apparirebbe siccome un'origine. Dovendo, dunque, il poeta epico raccontare un avvenimento che abbia qualità e apparenza di origine, è ragione che egli si collochi fuori e un po'lontano dall'avvenimento. Non tanto lontano, che l'avvenimento perda rispetto a noi e rispetto al presente la qualità e il colore di origine: nè tanto vicino, che esso avvenimento non abbia acquistato ancora la qualità di origine, e che noi ci troviamo quasi involti nello strepito de'fatti. E questa è la

causa che il poema epico non sorga se non in certi determinati tempi; quando una società umana ha proceduto innanzi da'suoi principii, ma non tanto, che abbia rotto il vincolo che la congiugne a quelli, o smarritone il sentimento. Il poeta epico, dunque, si colloca verso l'avvenimento come spettatore di uno spettacolo mediocremente lontano. Or se egli è spettatore, ha un oggetto, cioè una cosa fuori di lui alla quale guardi; o almeno così dee parere. E da ciò nasce quella certa oggettività, come dicono, cioè concretezza o sostanzialità della poesia epica. Non patisce la poesia epica immagini aeree, fugaci, incerte, che ti sia impossibile di pigliare e di fermare e compierle anco nella fantasia; ma ricerca idoli chiari, ben contornati, e scolpiti quasi, talchè ti sembri di vederli con gli occhi del corpo.

Oltre alla sostanzialità delle immagini, deve la poesia epica essere continua, dispiegata, larga, aperta. Quando lo spettatore è fuori dello spettacolo, ma non molto discosto, egli può vederlo tutto insieme, e divisarne le parti a una a una. Or similmente, l'avvenimento epico ci si va dispiegando lentamente innanzi all'immaginativa, sì che ne veggiamo a una a una le parti; ed essendo le parti collegate insieme l'una con l'altra, perchè nascenti l'una dall'altra; la loro vista, per quanto minuta e distinta, non ci toglie la vista del tutto. Perciò il racconto epico, seb-

bene miri a un sol punto, non si affretta però mai, e non salta, anzi segue un corso tortuoso, lento, continuo, e che sovente pare sviato: pare, ma non è sviato; perciocchè quando a modo di un fiume ha raccolto tutti i piccoli rivi che sono di qua e di là, allora con un gran tesoro di acque giugne vittorioso al lido del mare, e finisce. E in ciò consiste il dispiegato, il continuo, il largo, l'aperto dell'epica poesia.

E da questa proprietà ne deriva un'altra; o almeno deriva dalla stessa ragione: voglio dire la tranquillità del racconto. Chi guarda uno spettacolo, può commuoversi, ma non si agita, non si scompiglia, non perde la signoria di sè, è tranquillo in somma. Or, sostenendo il poeta epico persona di spettatore, è ragione che nelle parole di lui si specchi la tranquillità di chi guarda un'avvenimento del quale esso non sia parte. E da questo procede, che anco il lettore si commuova secondo che l'avvenimento sia lieto o lagrimevole, ma sempre tranquillamente, o certo non mai in tal modo, che la commozione gli tolga la contemplazione: la contemplazione poetica, s'intende, la quale è diversa da quella de' filosofi, ed è un carattere specialissimo dell'epica poesia. La quale deve serbare e mostrare tranquillità anche nella sua forma esteriore, mediante la struttura delle parole, l'armonia del suono e tutti gli artificii della versificazione. Al quale effetto i Greci e i Latini usarono costantemente

nella poesia epica l'esametro, semplice, solenne, tranquillo; e i nostri hanno preferito l'ottava rima, ch'è nobile altresì, varia, armoniosa, ma tranquilla sopra tutto.

Tranquilla, dunque, sostanziale, spiegata è la poesia epica; e queste tre qualità si è dimostrato che nascono dalla relazione e, come dire, dalla situazione del poeta verso l'argomento. Ma profondandoci nella natura dell'argomento, ch'è il passato, vedremmo che le dette qualità sono eziandio una necessità interna di esso argomento, la quale riverbera nelle parole del poeta. Vedremmo, che il passato è la sostanza di che che sia, guardata dalla sua immagine, ch'è il presente: e di qui la sostanzialità. Vedremmo, che il passare è un disvilupparsi e dispiegarsi dell'essere: e di qui il dispiegamento. Vedremmo, in fine, che il passato è il già morto; e ciò ch'è morto, è tranquillo: e di qui la tranquillità. Nè queste sono sottilità vane, o che qui non abbiano luogo; imperocchè fino a quando non si esplori la recondita natura della poesia, resterà sempre un mistero la sua terribile efficacia, e l'attrattivo potente che esercita sugli animi, e il luogo ragguardevole che ella occupa nella civiltà umana. Ridano pure a loro posta il matematico, il naturalista, il politico; certa cosa è che popoli illustri furono già e sono oggi eziandio tirati da forte impeto interno a rappresentarsi l'immagine di un mondo passato, giovanile, nascente.

Or l'immagine è il duplicato dell'essere di che che sia: onde non è maraviglia, che quelle che sono condizioni del mondo passato, diventino proprietà dell'immagine di quel mondo, ossiano qualità dell'epica poesia.

Tale è dunque il poema epico: e tanto importa a'popoli il possedere una immagine della fanciullezza o gioventù loro. Ma non tutti i popoli hanno l'origine loro fatta illustre da un illustre avvenimento; nè si suole conservare in perpetuo la memoria o il gusto o la stima delle proprie origini; nè sempre nasce nel tempo opportuno l'ingegno capace di tema sì ampio. Ora in paesi tali, e ne' tempi nòn opportuni, ovvero tal volta per causa degl'ingegni, poetici sì, ma sproporzionati all'epopea; sogliono in luogo del poema epico nascere certi poemi, che io vorrei chiamare *frammenti epici*, perchè contengono qualche frammento di epopea, ossia rappresentano o un'origine particolare, o un particolar lato di una grande origine. A questo novero appartengono le *romanze*, di cui abbondano i popoli moderni, anche i meno letterati. E tra le romanze le più lodate, e veramente più belle, sono le spagnuole. Ma il componimento notabilissimo tra' frammenti epici è l'*idilio:* il quale celebra l'origine, non di questo o di quel popolo, ma di tutta la specie nostra, e un momento solo dell'origine, cioè l'innocenza, e un aspetto solo dell'innocenza, cioè il diletto senza rimorso. Già notammo, che

in ogni poema epico non manca un po' di cotesta rappresentazione: e se le parti dove si fa la detta rappresentazione, voi le separate dal corpo dell'opera; dando loro un cominciamento e una conclusione a parte; avrete un idilio bello e compiuto, e la ragione quasi palpabile del doversi chiamare frammenti epici. Ma per questo appunto ch' e' sono frammenti, hanno una varia e instabile natura: onde si può dar loro la scena in tempi e luoghi remotissimi, o nel presente e tra noi; e la forma altresì può variarsi in cento maniere differenti. La sostanza loro è, che ritraggono l'Eden, o almeno lo stato infantile del genere umano; ajutandosi parte delle reminiscenze che tutti i popoli conservano, più o meno languide e oscure, di quello stato, e parte delle reminiscenze dell'Eden interno e privato di ciascun uomo, ch'è la puerizia. Certo è, che l'idilio nacque tra que' popoli che serbarono più fresca e sincera memoria della creazione dell'uomo; e che fu innestato nella letteratura greca mediante Teocrito, il quale soggiornò in Alessandria, e potè attignere alle fonti ebraiche e di altri popoli dell'Asia. E gl'idilii di Teocrito sono oggi tuttavia i più perfetti in loro genere. Di poi si è mutata la forma in molte maniere, e vi si è profuso un gran tesoro d'inventiva; siccome può vedersi nell'*Aminta* di Torquato, negli *Amori degli Angeli* di Tommaso Moore, e nell'*Ermanno e Dorotea* del

Goethe, i quali componimenti sono tutti, a mio giudizio, idilii: ma la natura non vi è così schietta; e all'attrattivo che ha la rappresentazione della schietta natura, e che qui manca, si sostituisce l'attrattivo del voluttuoso, che è potente, ma non bello nè poetico. E tanto basti dell'idilio: imperocchè di questi componimenti di piccolo conto, sarà assai se diremo il nome e assegneremo il posto. Il sapere a quale specie appartengano, ci guiderà a sapere con quali regole si hanno da condurre. Così, avendo compreso la romanza e l'idilio sotto la specie epica, implicitamente vogliamo dire che vi si richiedono le tre proprietà dell'epica poesia. L'entrare in altre minuzie, sarebbe forse a voi inutile, o non del tutto necessario, e a me di un fastidio intollerabile.

LEZIONE XXVII.

Dell'essenza della poesia lirica.

Ci è egli una specie lirica? tutti i componimenti di poesia che si chiamano lirici, risultano egli in una specie? cioè, hanno egli niente di comune e di medesimo tra loro? e in che si rassomigliano Pindaro e Anacreonte? in che convengono l'ode e l'elegia, la canzone e il madrigale? Tanti sono, a dir vero, e tanto dissimili gli aspetti de'poemi lirici, che ti è impossibile

d'indovinare come sotto vi possa stare una medesima natura. Ma, è poi vero che una medesima natura sottostà a forme tanto diverse? E qual'è questa? Io temo che sia difficile, non solamente il trovare unità tra' varii componimenti paragonati insieme, ma anche il discernere l'unità di ciascuno verso di sè, ossia il determinare l'indole interna di un solo componimento. Anzi l'indole indeterminata e instabile di ciascuno è causa forse, che non si possa paragonarli o rassomigliarli l'uno all'altro, nè ordinare in una certa unità di specie: imperciocchè, se nessuno ha unità in sè stesso, come potranno averla tutti insieme tra loro? Nè ci è modo a collegarli mediante un vincolo pigliato ab estrinseco, siccome sarebbe l'occasione in cui suol nascere il poema lirico; perchè avremmo un maggiore impaccio. E che cosa non è occasione al canto lirico? Le cose menome e le grandissime, le buone e le ree, il senno e la stoltezza, l'uomo e la natura, Iddio e il creato, quello che è e quello che non è, tutto in somma porge occasione di canto al lirico poeta. Dunque ci è onninamente impossibile di raccogliere, di fermare, di circoscrivere una specie lirica; quando troviamo da ogni parte il dissimile e l'instabile e l'indefinito. Ma adesso mi lampeggia qualcosa nella mente. Vediamo.

L'indefinito, il diverso, l'instabile si trova sempre e per tutto nella lirica. Ora, e perchè

dunque non sarebbe questo il carattere comune, ossia l'unità della specie? Semplifichiamo il discorso, per maggior chiarezza e brevità; riconducendolo a ciò che più importa nel caso nostro. Considerando il poema lirico in sè, abbiamo trovato che sua natura interna è sempre un certo che instabile. Dunque l'instabile è lo stabile, il costante, il comune, l'uno, in somma, della lirica; e quinci innanzi la potremmo chiamare poesia dell'instabile, o, che torna il medesimo, del non stante. E che è quello che non istà? Lo vedemmo altra volta: il presente. Oh! ecco dunque che la lirica è la poesia del presente; siccome l'epica la poesia del passato, secondo la nostra antica distinzione. Ma che è il presente? intendo del presente in sè medesimo, e non considerato come una relazione al passato e all'avvenire. Che è dunque il presente? Il presente è il possesso di sè; come fu veduto. Dunque la lirica è una poesia che esprime questo possesso di sè, cioè la propria coscienza del poeta: la vera coscienza, ch'è un istante e non già uno stato dello spirito. Ed è questa in verità l'essenza della specie lirica: ma bisogna più tritamente spiegarla.

Niente è istante, se non rispetto a uno stato; ovvero, per dirla in altro modo, niente è instabile, se non verso di ciò ch'è stabile. Che è l'istante astronomico? Il rapporto di un mobile verso un immobile. Oggi il mobile è la terra, e l'immo-

bile il sole; e una volta si credè il contrario: ma oggi ed allora l'istante è stato sempre il medesimo, quel rapporto che si è detto. Perchè, dunque, o verso di che la propria coscienza, il possesso di sè, il presente, in somma, è istante? Certo per rispetto a un oggetto immutabile, a un presente infinito, a un pieno possesso di sè. E che è oggetto immobile, presente infinito, pieno possesso di sè? L'eterno. Dunque lo spirito nella coscienza di sè, ossia nel presente, riferisce ed accoppia l'eterno col passeggiero. Dunque la lirica scuopre e canta il passeggiero nell'eterno: il passeggiero del proprio spirito del poeta, nell'eterno, ch'è Dio.

Io non so se debba dire che sento rabbia o vergogna a tormentarvi con queste sottigliezze, quando ragionasi di una cosa tanto leggiadra, come la poesia. Ma che altro modo ci sarebbe a farvi comprendere l'essenza di lei? Io mi vo persuadendo che la poesia è simile al fiume Nilo, di cui facilmente vedesi il corso e la foce e gli effetti, ma alle sorgenti non si risale, se pure un giorno si potrà risalire, senza tollerar disagi e fatiche grandi. Ma, forse che gli uomini per disagi e fatiche hanno abbandonato il proposito di scoprire quelle sorgenti? E perchè dovremmo esser noi più fiacchi nella nostra impresa? Considerate, che il rinvenire l'essenza della poesia lirica tanto più rileva, in quanto la lirica è, non la più antica di tempo, ma la più sùbita, la più

immediata e più spontanea e più frequente manifestazione dello spirito: onde, conosciuta l'essenza di lei, meglio si conosce delle altre specie. Non temete però di essere novamente menati alle sottilità metafisiche. Attenghiamoci al principio, che la lirica è la poesia di un istante, cioè del passeggiero nell'eterno; e discendiamo in uno spazio più commodo, e anche, se si può, dilettoso.

Rileggiamo il notissimo de' sonetti del Petrarca.

Levommi il mio pensier in parte, ov'era
Quella ch'io cerco e non ritrovo in terra:
Ivi, fra lor che 'l terzo cerchio serra,
La rividi più bella, e meno altera.
Per man mi prese, e disse: In questa spera
Sarai ancor meco, se 'l desir non erra:
I' son colei che ti diè tanta guerra,
E compiè mia giornata innanzi sera.
Mio ben non cape in intelletto umano:
Te solo aspetto; e quel che tanto amasti,
E laggiuso è rimaso, il mio bel velo.
Deh! perchè tacque, ed allargò la mano?
Ch'al suon de' detti sì pietosi e casti
Poco mancò ch'io non rimasi in cielo.

Ora pensate, e ditemi: Quale vi par che sia l'atteggiamento di spirito che si dimostra da queste parole? Uno stato di piacere?—No.—Di dolore?—Nè anco.—Forse l'atteggiamento di uno

spirito che opera, che si risolve, che vuole? — No. — Che esercita la ragione, e discorre? — Neppure. — Che desidera, o aborrisce? — Non pare. — Che si ricorda, o prevede? — Ci entra un po' la memoria, ed anche un po' di piacere, un po' di desiderio, un po' di dolore; ma accessoriamente, per rispetto a non so qual' altra disposizione di animo, ch'è diversa dalle predette. — E che dunque? ditemi, almeno, se vi pare che coteste parole significhino uno spirito che stia inerte o che si muova. — Neppure cotesto si può definire. — Bene sta; ma se quello è un atteggiamento, una condizione, uno stato dello spirito, che si può concepire con la mente; certo si dee poter nominare. Come lo nomineremo dunque? Pigliamo un'altra via. A considerar bene il sonetto intiero, mi sembra che il primo verso dell'ultimo terzetto, cioè il sentimento ivi significato, riepiloghi tutto il poema, ed esprima propriamente la disposizione di animo del poeta nel punto che egli incomincia a parlare, ovvero, ch'è lo stesso, la disposizione che lo fa risolvere a parlare. Badate, che la disposizione di animo la quale o per la quale s'incomincia, è un attimo, un momento, un punto indivisibile; e che però in quel punto e in quella disposizion di animo dee potersi trovare l'unità del poema. Se questa cosa vi fosse dura a intenderla, fate una supposizione, immaginandovi che foste pittori, e doveste figurare il Petrarca nel-

l'attitudine che viene indicata dal sonetto. La pittura, come la scultura, non può rappresentare che un istante; e però de' molti istanti, ossia delle molte attitudini che potreste raccogliere dalle varie parti del sonetto, vi bisognerà scerne una che le contenga ed esprima tutte, e sia fra tutte la principale. Or l'attitudine principale è quella che io cerco, e che credo sia indicata propriamente nelle parole,

Deh! perchè tacque, ed allargò la mano?

Andate fino in fondo al cuore del poeta, e scoprirete che il sentimento espresso da tali parole è il principio, la causa, l'effetto, la sostanza di tutto ciò che si dice in tutto il rimanente. Or dunque, nominiamo lo stato o istante di uno spirito che erompa in quelle parole: che nome gli conviene? come lo chiamano comunemente? E chi nol vede? Un sospiro. Ah! dunque, ci siamo incontrati finalmente a ciò che si cercava. Un sospiro è in fondo il poemetto bellissimo di Francesco Petrarca. E sospiri sono tutti i suoi versi; sospiri anco le lodi di Pindaro, e i salmi di David; sospiri tutti i lirici poemi; sospiro è, in somma, la poesia lirica. Ma sospiro non del corpo, secondo che già distinguemmo un'altra volta; sì dello spirito. E che è cotesto sospiro dello spirito?

Il sospiro è il rapporto dello spirito all'eter-

no. Come l'istante astronomico, o cronologico che vogliate dire, è il rapporto del mobile pianeta all'immobile sole; così il sospiro è l'istante dello spirito, cioè il rapporto di lui, di lui mutabile e passeggiero, verso Dio, Dio ch'è eterno ed immutabile. Il poeta dice,

Deh! perchè tacque, ed allargò la mano?

Or, che importano queste parole? Un desio dell'eterno, il desio che la visione non fosse finita, non finisse mai, durasse eterna. E la vera coscienza di sè, la coscienza istantanea, l'istante, il presente, il sospiro dello spirito inchiudono sempre cotesto rapporto all'eterno. Vo' dire, che lo spirito nel sospirare e avere coscienza di sè ha coscienza della immortalità sua, cioè della sua destinazione all'eterno; anzi dico, che allora lo spirito sospira, quando ha coscienza di sè; e che allora ha veramente coscienza di sè e si possiede ed è presente a sè, quando riferisce sè stesso all'eterno, e si avverte immortale. Or, questo congiugnere il passeggiero con l'eterno, ossia questa coscienza dell'immortalità propria è la lirica. E non vi paja un'affermazione senza fondamento; chè se pruove desiderate, io ne ho tante, che vi parrebbero troppe, se voleste udirle.

L'uomo, quando sospira? Nel dolore. E nel sospiro, non è egli vero che il dolore si allevia?

Tutti lo dicono; e tutti lo sperimentiamo. Or, come avviene, e perchè questo alleviamento? Non vi pare che l'alleviamento sia quasi il trarci di sotto a un peso, o come un liberarci da qualcosa che c'intriga e tira fuori di noi, o un raccoglierci in noi stessi e nella coscienza della nostra immortalità? Considerando acutamente, in ciò par che consista il sospirare che allevia i dolori. Bene sta: procediamo innanzi. E nel godimento de' piaceri, l'uomo sospira? Sì. E sospira proprio pel godimento; cioè, in quanto e' gode? Non mi pare; conciossiachè l'atto del godere trae altresì l'uomo fuori di sè, e quasi nasconde lo spirito a sè stesso. E perchè, dunque, e quando propriamente l'uomo sospira nel godimento? Forse quando il godimento cessa? (Notate, che il godimento può cessare ancor quando perdurino le cause esterne del godere). O forse per desio che il godimento duri eterno? Questo pare più vero. Dunque possiamo conchiudere, che anco il sospirare di gioja argomenti nello spirito coscienza, anzi sia non altro che coscienza dell'immortalità propria. Or seguitiamo d'investigare.

Solamente nel dolore e nel piacere si sospira? ovvero anche in altre condizioni dove l'uomo si trovi? — Anche in altre condizioni. — E in quali condizioni più particolarmente? Forse che nell'amore? — Senza dubbio: anzi l'amore, o egli non è che tutto un sospiro, o s'intesse tutto di

sospiri: e il Petrarca n'è buon testimone.—E il sospiro degli amanti, nasce egli per la medesima cagione, e tende egli al medesimo segno di chi piange e di chi gode? — Sì, senza dubbio: chè l'amore, dove che si fermi, e più o men puro che sia, sempre o egli è bisogno di liberarsi da una privazione infinita, cioè da un infinito dolore, o egli è anelito a un infinito ed eterno piacere. — Ma non è egli vero, che qualche volta amore significhi godimento? — Sì. — E cotale amore, è sospiro? — No. — Si accompagna co' sospiri? — Neppure: anzi e' sembra che di esso debbasi affermare quello che ci venne detto del piacere; ossia, che l'animo sospira, quando se ne sgrava, o, se vogliamo dire, quando se ne scontenta, e quasi in quanto il piacere partecipa di dolore, o in quanto il dolore gli succede. — Così è ragionevole di pensare; conchiudendo, che nel dolore si sospira più, o più schiettamente, che nel piacere, e che nell'amore più che nel dolore. Ma, non ci è egli qualche altro stato o istante dello spirito, in cui si sospiri più che nell'amore? cioè, in cui il sospiro sia più puro? in cui sia più chiaro e scoperto l'anelito verso l'eterno? Allora che Alessandro Macedone, siccome contano le storie, sospirò sul sepolcro di Achille; sospirò forse di piacere? o di dolore? o di amore? — Per niuna di queste tre cagioni. — E che sospiro, dunque, fu quello? — Di gloria, pare. — E che è la gloria? — È un vocabolo que-

sto di sentimento così indeterminato, o per dir meglio, è così recondito e profondo il fatto significato da questo vocabolo, che al tutto è necessità di farci sù un po' di lume. Non crediate però di avervi troppo ad allontanare dalla poesia lirica; chè noi facciamo ora come chi gira tutto all'intorno un luogo che vuole ben conoscere; e ci basterà poi di fare un passo, cioè di pronunziare una sola parola, per trovarci nel bel mezzo dell'argomento.

Udite attentamente un'ode di Pindaro, che vi recito, la XII delle olimpiache. Oserò dire di volerla volgarizzare? di trasferire veramente in parole italiane la poesia greca? No. Se ci ha un' impresa letteraria che io giudichi disperata, è la degna traduzione di quel poeta. M'ingegnerò di ritrarre, così alla grossa, il più fedelmente e chiaramente che io saprò, l'original greco.

Ti supplico, o figlia di Giove liberatore; custodisci la potentissima Imera, o salvatrice Fortuna. Da te, in vero, governansi nel mare le celeri navi, e in terra le sùbite guerre e le deliberanti assemblee. Certo, degli uomini or su or giù son rapite le speranze, naviganti per menzogne vane. Ma niuno mai de'terrestri ha trovato, per dono di Dio, un segno certo circa quello che sarà; e dell'avvenire sono cieche le menti. Molte cose fuor della loro opinione accadono agli uomini; parte contro il lor piacere; parte, chi erano caduti in fiere procelle, un gran bene, in

luogo di danno, conseguirono in picciol tempo. O figlio di Filanore, anche a te l'onor de' piedi, pugnando tu chiuso, come un gallo, entro i lari domestici, oscuro sarebbesi marcito; se la sedizione, dividente uomo da uomo, non avesseti cacciato dalla patria Cnosia. Ora coronato in Olimpia, e due volte vincitore ne' pizii e negl'istmici, o Ergotele, esulti de' tepidi bagni delle ninfe, abitando in proprii campi.

Esercitate ora, come già faceste per il Petrarca, tutta la perspicacia dell'intelletto; penetrate nell'intimo spirito del poeta, ossia di chi parla in tal modo; e sforzatevi di rinvenire quel punto indivisibile, ovvero atteggiamento in cui è l'ingegno nel punto che incomincia a cantare e profferisce le cose che avete udite. Come vi pare che sia atteggiato? o a che atteggiato? A un sospiro, sembra; ma non di allegrezza, nè di dolore, nè di amore. Sembra più tosto sospiro di ammirazione, cioè quello che in su labbra italiane suole affacciarsi col suono di un Oh!, ed ha simile il suono in alcuni degli altri linguaggi conosciuti. Ad ammirazione, dunque, è atteggiato lo spirito del poeta. E chi cerca la gloria, che cerca? Ammirazione. E chi dà gloria, che dà egli? Ammirazione altresì. Dunque la gloria è, per così dire, un commercio, o suppone un commercio; come l'amore. L'amante dà, e cerca; esce di sè, e trae a sè: il che non ha luogo nell'amato, se egli non riama. Or si-

cose create può appartenere l'immortalità? E chiaro, che a quel medesimo a che appartiene l'eternità; ossia all'immagine. E il nome vero delle cose, non è egli l'immagine loro? Questo segue dalla nostra dottrina metafisica del bello. Dunque l'immortalità di cui parliamo, è l'immortalità del nome. Ór la gloria, non è eziandio, e non chiamasi immortalità del nome?

Tale è la gloria veramente. Ma io so che voi non siete ancora capaci di tutto ciò che ho detto; e so pure donde nasce che mi troviate oscuro. Io vi parlo del vero nome; e voi intendete di un nome ch'è ombra appena del vero: io vi parlo di una gloria che sarà, della vera gloria; e voi intendete di una gloriuzza di quaggiù, ch'è fugace ombra di quella. Or dunque sappiate, che gloria vera è la vita immortale di uno spirito creato, immerso negli splendori di Dio, e in quegli splendori divenuto veggente e splendente. Tale è, o sarà, lo stato glorioso. Ma allo stato dee rispondere, come sapete, l'istante. E che può essere, dunque, l'istante glorioso di uno spirito? Un sospiro, il sollevamento momentaneo verso l'immortalità, un istante di quello stato in cui lo spirito vede tutti ed è veduto da tutti. Meditate le parole di Pindaro; e ditemi se non vi par che mostrino un ingegno il quale si sforzi di spezzare le catene da cui è cinto, che quasi le abbia spezzate, e che già sia fuori de'confini del tempo, e che per

poco abbia afferrato la riva dell'eterno, ed abiti una luce donde veda tutto e tutti, e sia veduto da tutti, e possa a tutti parlare.

Così è: se volete comprendere la gloria, è mestieri considerarla più in colui che ne conferisce, che in colui che ne riceve; ma più che nell'ombra la quale si traffica quaggiù, nella verace la quale si possiede in cielo. Di questa non è ora il luogo di dirne più oltre di quel pochissimo che si è detto: ma quella che a noi più importa di conoscere, è la gloria dell'ingegno, cioè, tra le due ombre, la men fosca. E questa è uno degl'istanti dello spirito: dico il sospiro in cui si apre lo spirito nell'ammirazione, ossia nell'istante dell'esser rapito in quella luce che si chiama, ed è, l'eternità. Se non fosse un'immagine ardita, vorrei dire che il poeta lirico, sospirando all'eternità, cioè alla gloria celeste, ne trae in sè e quasi ne inspira un soffio, del quale egli poi spira e quasi alita in sulla persona o in sul fatto che egli loda. Pindaro, certamente, mi ha l'aria di un uomo che sollevasi in una luce immortale e si cinge egli stesso di quella, e poi ne spicca qualche raggio, e ne fa dono e ne adorna la fronte al vincitore. E così è l'amore, anche il terreno; che l'uomo si accende il cuore di un celeste fuoco, ch'è Dio, e dal suo cuore ne sparge attorno. Nelle odi pindariche l'eroe vero è il poeta; il poeta esulta della vittoria riportata; e il poeta, esultando e trionfando, concede in pre-

mio a' vincitori alcuna fronda della sua nobile corona. Chi ha letto e conosce davvero que'poemi lirici, colui intende ciò ch'io dico; e chi voglia veder dichiarato espressamente dal poeta, che pregio egli facesse del suo canto, mediti l'undecima delle olimpiache (1): dove si esalta la potenza degli inni, e il favore e quasi degnazione del poeta verso un vittorioso garzone.

Dunque, siccome chi sospira di amore, sparge fuori di sè un fuoco di cui egli arda; così chi sospira di ammirazione, spande fuori di sè gloria, ossia parte di una luce di cui egli sfavilli. La differenza è questa; che l'amore è sospiro al bene, e l'ammirazione è sospiro alla bellezza. Quello forse è più potente, ma non è sospiro semplicemente; questo però della gloria è più semplice, e certamente più poetico, anzi tutto poetico; imperciocchè attigne immediatamente alla fontana della poesia. Laonde potremmo, mi pare, distinguere più sospiri, e disporli tutti come in su una scala, ciascuno secondo ch'è più o men puro: nella quale scala troveremmo più basso il sospiro del piacere, e più alto di tutti il sospiro della gloria. Ma è egli vero che non ci sia altri sospiri, da quelli infuori che abbiamo distinti? Orsù dunque: ditemi, se queste parole che io vi recito, suonino un sospiro di piacere, o di dolore, o di amore, o di ammirazione:

(1) È la X dell'ediz. del Boeckh.

Come il cervo agogna i rivi dell' acque, così l' anima mia agogna te, o Dio.

L'anima mia è assetata di Dio, dell'Iddio vivente. Quando verrò, e comparirò io nel cospetto di Dio?...

Anima mia, perchè t'abbatti, e ti commuovi in me? Aspetta Iddio: perciocchè ancora il celebrerò: il suo sguardo è compiuta salvezza (1).

Per certo l'anima che si sfoga in queste parole, vedesi che ammira, ama, geme, gioisce; ma più che la gioja, il gemito, l'amore e l'ammirazione, vi sentiamo un altro affetto. Vi sentiamo un affetto che inchiude l'amore e l'ammirazione, ma vi accoppia alcun che altro; un affetto come di chi sia più vicino all'oggetto dell'amore e dell'ammirazione, cioè ne abbia coscienza più chiara; un affetto come dire di aspettazione; la speranza, in somma, per chiamarla col suo proprio nome. Ci è dunque un altro sospiro, il sospiro della speranza; e questo, crediamo, è fra tutti purissimo e potentissimo. Nè, in vero, può essere altrimenti; imperciocchè di là dalla speranza non è che il possesso; e chi possiede, non sospira. Ora, dunque, che si è visto di quanti modi si sospira dall'uomo, possiamo ritornare al nostro argomento.

Essenza della lirica è un sospiro del poeta: dunque, quanto più è puro e potente il sospiro

(1) Psal. XLI; 1, 2, 5.

di lui, tanto più puro e potente sarà il canto. Il sospiro dello spirito è istantanea coscienza dell'immortalità propria; cioè un istantaneo allargarsi dal presente nell'eterno; come il sospiro del petto è un istantaneo dilatarsi nel diffuso aere: dunque, dove più chiara apparisce la coscienza dello spirito immortale, ivi è più chiara e copiosa la lirica vena. La coscienza dell'immortalità è alquanto fosca nel godimento, men fosca nel dolore, chiara nell'amore, più chiara nella gloria, chiarissima nella speranza: dunque più torbida è la vena lirica che scorga dal piacere, meno torbida quella che dal dolore, chiara se dall'amore, limpida se dalla gloria, limpida e viva quando dalla speranza. Se non che nel sospiro della speranza di leggieri avviene, che la troppa vicinità e chiarità dell'oggetto offuschi il soggetto, ch'è lo spirito del poeta; e perciò nasca, in vece del poema lirico, l'inno. E così veggiamo di fatti in David, che fu il cantore della speranza, cioè di Cristo venturo; veggiamo, dico, che i suoi salmi abbiano più dell'inno, che del poema lirico: se pure di essi non vogliamo dire (e sarebbe più vero), che abbiano poesia, e splendidissima poesia, ma che non sieno però schietti poemi. E così la preghiera, intendo particolarmente la religiosa, non è senza sospiri; e per questo non manca di un certo che poetico: ma non è schietta poesia, o almeno non è lirica. E perchè? Perchè l'aspetto dell'uomo vi è quasi velato dalla maestà divina. Il qual ve-

larsi dell'uomo innanzi a Dio è, d'altra parte, qualità essenziale dell'inno, ed una delle note a cui quello si discerne dal lirico poema. Paragonate, per citare qualche esempio insigne, paragonate il canto di Alessandro Manzoni la *Pentecoste* con la *Canzone a Maria* del Petrarca; e chiaramente vedrete, come ivi scomparisce il poeta e Dio fiammeggia, laddove qui tu non odi altro, che suono di sospiri del poeta a Dio: onde quello è inno vero e sublime, e questa è bella ed affettuosa poesia lirica.

Per queste ragioni rimane tra'lirici di tutti i tempi e di tutti i paesi primo e sommo il poeta della gloria, Pindaro: e dopo lui viene il poeta dell'amore, Francesco Petrarca: e dopo lui il poeta del dolore; o di un certo dolore tenero e particolare e più esterno allo spirito, come lo cantò Tibullo; o di un dolore più intimo, universale, disperato, come lo cantò Giacomo Leopardi: e finalmente il poeta de'piaceri. Questa de'piaceri è una fontana, non che torbida, limacciosa, e non spiccia da un monte alto, ma nel piano, e spesso fa palude. Fa palude, quando non vi si oda l'anelito dell'uomo all'eterno, quando non vedasi la coscienza di uno spirito immortale; quando in somma si esprima il godimento, e non il sospiro compagno o seguace del godimento. E in questo caso non ci ha nè lirica nè poesia in verun modo, ma superficie poetica ed ombra falsa di poesia: onde noi non tenghiamo per poeti

molti che volgarmente sono così tenuti; e non li degneremo nè anco di una breve menzione. Come eziandio, contro al giudizio volgare, noi non giudichiamo poeti, nè vorremo nominare alcuni, moderni massimamente, abili carnefici del cuore umano, i quali sanno straziare, ma non esprimere il sospiro che solleva e nobilita e fa poetico il dolore. Tornando alla lirica la quale canta il sospiro del gaudio, diciamo che, poichè ella somiglia ad un rivo che scorre nel piano, perciò si truova che sono alquanti più quelli che vi bevvero. Laonde, se Pindaro è unico, ed unico il Petrarca, e quasi unico il Leopardi, non è però unico Anacreonte: imperciocchè, senza contare quelli tra gli antichi di cui sappiamo poco più che il nome, e senza contare tra' più moderni coloro che di poco stanno indietro da'sommi; Catullo ed Orazio sono tali, che possono ben contendere al greco la palma della poesia vezzosa ed amena. Pindaro, dunque, il Petrarca, il Leopardi, Tibullo, Anacreonte, Catullo, Orazio sono i più grandi lirici del mondo. Sono alcuni altri che seguono assai dappresso, come ho detto: ma parte raccolsero palme più nobili in altre palestre, e ne ragionammo o ragioneremo altrove; e parte, come i nostri Poliziano e Vincenzo Monti, e gl'inglesi Dryden e Gray, e qualche altro, sono pregevoli, ma non sommi; e l'averli mentovati, basta. Sommi, o grandi almeno, si può

credere che fossero stati Terpandro e Alceo e Tirteo e Stesicoro e Saffo e Callino e Arione e Simonide; ma di loro resta appena qualche frammento, che pascola gli eruditi o compie la storia, e non soccorre al nostro bisogno. Non ci vogliamo però grandemente querelare della perdita de'lor poemi; quando il tempo non si ha ingojato tutti i poemi di Pindaro. Pindaro, e più giù di lui il Petrarca, ma primo e unico appresso a lui, non solamente trattarono le due maniere più illustri della lirica, ma toccarono, ciascuno per la sua via, l'ardua sommità della perfezione, e valgono essi soli una falange di grandi poeti.

LEZIONE XXVIII.

Delle proprietà liriche.

Udite come il nostro lirico italiano cantò degli occhi di Laura, nella Canzone che incomincia *Poichè per mio destino:*

Pace tranquilla senz'alcun affanno,
Simile a quella che nel ciel eterna,
Move dal lor innamorato riso.

Non vi fo notare quanto sia poeticamente leggiadro, e nondimeno filosoficamente giusto, il chiamare l'eternità *una pace tranquilla senz' alcu-*

Digitized by Google

no affanno; imperciocchè il mio scopo è che notiate i sei versi che seguono immediatamente:

Così vedess'io fiso,
Com'Amor dolcemente gli governa,
Sol un giorno da presso,
Senza volger giammai rota superna;
Nè pensassi d'altrui, nè di me stesso;
E 'l batter gli occhi miei non fosse spesso!

Quell'incominciare da un *così!* vi dice già che il poeta sospira. E a che? A contemplare il lume di due begli occhi, da presso, fissamente, un giorno solo; ma giorno di nuova natura, perciocchè dee, cessando i moti celesti, fermarsi il flutto del tempo. E che è questo trovarsi fuori del tempo, presso a un bene desiato, senza interruzione di godimento? È *la possessione tutta insieme e perfetta della vita interminabile*, come Boezio definisce l'eternità. Il poeta dunque sospira all'eternità, sospira a dilatare il presente in eterno, a convertir l'istante in istato. Or a ciò riducesi ogni sospiro, e a ciò tutta la poesia lirica. Anco l'epigramma, il più minuto de' poemi, e quasi, per un modo di dire, l'atomo poetico, anco l'epigramma, se esso non sia un misero giuoco di parole, è concepito in un sospiro del poeta, ed esprime un certo anelito verso l'eterno. Così l'epigramma di Simonide sulla tomba de'trecento caduti alle Termopili,

a considerarlo bene, scuopre nel cuor del poeta il desio di eternare la fama di que'prodi, e risolvesi in un sospiro. Ecco le parole in cui Cicerone lo traduce dal greco:

> Dic, hospes, Spartae, nos te hic vidisse jacentes,
> Dum sanctis patriae legibus obsequimur.

A me queste parole mi suonano come un grido solenne, che dal petto di un uomo inviasi all'eternità; ossia un sospiro: e credo che lo stesso ne sembri a voi, e sembrerebbe a chiunque vi facesse un po' di attenzione.

Sospiro dunque è tutta la lirica. Tutto può dire, e di tutto il poeta lirico; ma a condizione che si possa dire, e che egli il dica in un sospiro, o con sospiro: sieno i sospiri di gioja, o di dolore (e al dolore io riduco anche il rimorso e un nobile sdegno), o di amore, o di ammirazione, o di speranza, o se altro affetto ci ha. Ma vi sovvenga, che lo spirito non sospira davvero, se non quando abbia, e in quell'istante che abbia la coscienza di sè in Dio, ch'è come dire di sè immortale. Or, sebbene tutti gli uomini abbiano cagione a sospirare, e tutti tendano all'eterno, non però tutti hanno chiara e viva la coscienza di sè immortali. Si può avere fede o persuasione dell'immortalità propria, e non averne però la coscienza e quasi un sentimento. Or questo cotal

sentimento è la potenza lirica dell'ingegno. Così, ponghiamo caso, non visse e non vive e non vivrà figlio di Adamo, a chi qualche volta non sia spezzato il cuore dal dolore: e nondimeno colui trae dal dolore il canto, colui solamente che può di sotto il peso raccogliere sè stesso, e mirarsi, e dirsi, *Povero mio cuore!* E che importa cotesto essere spettatore e interlocutore di sè? Importa sentirsi almeno per un istante nell'eternità. E ciò appunto si è avere coscienza di sè immortale; ossia attitudine d'ingegno lirica.

Quest'attitudine d'ingegno, dunque, questa coscienza dell'immortalità, questo sospiro sono un raddoppiarsi dello spirito a sè stesso. E come lo spirito si raddoppia a sè stesso? dove pone e trova sè stesso? È cosa già detta e dimostrata da noi, che lo spirito raddoppia, pone e trova sè stesso mediante la parola: nè fa uopo di ritornare oggi a quella dimostrazione. Dunque la lirica è il parlare che lo spirito fa sè medesimo a sè medesimo; cioè il parlare interno, il vero parlare, il parlar primitivo e naturale. Qui prendiamo lena; chè qui sta tutta l'arte, e l'ingegno, e le proprietà della specie; e però ci conviene di fare un po' di esame.

Volere si è mirare a un fine; e conoscere si è mirare a un oggetto: dunque lo spirito in conoscere e in volere guarda fuori di sè, e non è per effetto del conoscere e del volere che egli miri e possieda sè stesso, o sia presente a sè. Ed ancor

quando egli conosce e studia sè stesso, può dirsi che guardi fuori; conciossiachè allora facciasi straniero a sè, e trovi sè stesso come un passato o un avvenire. Per contrario, il parlare e dire non importa uscir di sè, nè del presente; anzi è lo star dello spirito seco stesso e, dirò così, alla sua propria presenza. A schivare ogni confusione, intendete non del parlare che suona alle orecchie, ma del parlare interno, com'è nello spirito prima di formarsi esternamente ed imprimersi nella voce. Nel dire, dunque, cioè nel parlare, lo spirito sta con seco, guarda e possiede e produce sè stesso. Egli è vero che si può dire il proprio volere e il proprio conoscere, e così, parlando, mostrar lo spirito uscente di sè medesimo; ma distinguete, che in quanto diciamo il volere e il conoscere, si dimostra lo spirito mirante fuori di sè; ma in quanto semplicemente diciamo, lo spirito si dimostra presente a sè. Di che séguita, che il dire non esprime se non se il presente dello spirito, ma il volere ed il conoscere esprimono un passato o un avvenire. E ciò importa, che la parola dirittamente ed immediatamente esprima soltanto il presente dello spirito; quantunque indirittamente e mediatamente esprima anche il passato e l'avvenire, cioè in quanto significa il conoscere e il volere. Ci è, dunque, una parola diretta e una indiretta, ossia una parola che è immagine dello spirito, come un'altra volta dicemmo, e una parola ch'è segno e quasi geroglifico.

Or questa parola diretta, immediata, primitiva, naturale, questa è la lirica. Quello che nell'epica è l'avvenimento, e quello che nella drammatica l'azione; quel medesimo è la parola, e solamente la parola, nella lirica; ch'è come dire l'essenza e il tutto della specie. L'epica e la drammatica si servono della parola; ma la lirica è parola, senza più: parola, s'intende, nel senso già determinato. Vogliamo dire, che il drammatico usa le parole come ajuto e mezzo a far immaginare un'azione; e che l'epico usa le parole come un mezzo ed ajuto a far immaginare un avvenimento; ma che il lirico usa la parola per sè stessa, non come un mezzo, ma come termine, e non come segno di che che sia, ma come immagine intiera del suo spirito, e non come ajuto, ma come fondamento e compimento della propria invenzione.

Mi accorgo che, per troppa brevità, dev'essere difficile a comprendere questo discorso circa l'ufficio della parola nella lirica: ma sono risoluto a farmi intendere ad ogni patto; persuaso che non avrete veduto nulla delle proprietà del poema lirico, finchè non siate chiariti sopra di questo punto. Dico, adunque, che consistendo la lirica, siccome è detto, nell'esprimere il presente dello spirito; ed esprimendosi propriamente il presente dello spirito nella parola soltanto; ne viene per conseguenza, che la lirica non possa consistere altrove che nella parola. Che parola? Qui occorre che vi riduciate alla memoria tutto

quello che della parola fu ragionato, quando si trattò la verseggiatura. Non la parola ch'è segno del concetto, non la parola dell'intelletto, non la parola mediata, ma la parola immediata della fantasia, la parola spontanea, primitiva, naturale, la parola ch'è immagine adequata dello spirito, la parola, in somma, ch'è espressione e non segno, quella è la lirica. Vero è che cotesta parola appartiene a tutta la poesia, ma alla lirica in un modo più proprio e particolarissimo; imperciocchè l'epica e la drammatica rappresentano, sì, lo spirito, ma fuori di sè in certa guisa; laddove la lirica rappresentalo in sè stesso, e in quanto è presente a sè, ossia parlante. A intendere questa distinzione, ajutatevi di una immagine, che risponde mediocremente alla cosa; figurandovi di vedere qui una statua, per esempio, sopra di cui cada a piombo la luce del sole, sì che la non faccia ombra da niun lato; e più lungi un'altra statua che sia ferita per isbieco dalla luce, sì che la vediate, più che nel marmo, nell'immagine che se ne descrive in terra. Or fate conto, che la parola poetica, la quale è luminosa come un raggio di sole, nella lirica formi l'immagine dello spirito nello spirito stesso; e nell'epica e nella drammatica formi altresì l'immagine dello spirito, ma la getti di quà o di là fuori di esso, cioè nell'avvenire o nel passato. E quinci nasce, che la parola nella poesia lirica rilevi

più, e debba essere, se posso così dire, più efficacemente e propriamente parola, che nelle altre due specie. E quinci eziandio procede, che essendo la poesia non altro che immagine dello spirito, cioè parola; procede, dico, che la lirica sia più viva, o certo più immediata poesia che non le specie sorelle. Laonde secondo questa considerazione sarebbe vero il dire, che Omero ha del pindarico, e non che Pindaro abbia dell'omerico. E in effetti, la lirica viene, egli è vero, in perfezione dopo l'epica, ma nasce prima; o che tu cerchi le origini esterne nella storia de'popoli, o che le origini interiori nello spirito del poeta.

Le proprietà di questa parola primitiva, in che consiste la lirica, si può ridurle in due principali; che la sia espressione; e che armonia: armonia nel senso che fu pure specificato dove si ragionò del verseggiare. E da questo segue, che il suono, o meglio l'armonia del suono, la quale è utile, importante, forse anco necessaria, ma sol come ajuto e compimento, in ogni sorta di poemi; ne'poemi lirici sia, non che necessità, essenza della cosa. Ciò vuol dire, che il poema lirico è un canto nella stretta significazione del vocabolo, ossia, che essenzialmente dee potersi cantare; e se non è canto, non solo non è buono e perfetto, ma non è poema lirico onninamente. Laonde, chiamandosi lirica questa specie poetica (col qual nome si viene a signi-

ficare che la si accompagna col suono della lira o di altro strumento musicale); non le si dà un nome incerto e significativo di accidentali qualità, ma uno che ne specifica la vera essenza, e ne apre l'indole interna. Io vo pensando qualche volta, e mi maraviglio, donde sia nato il fatto, da alcuni, mi sovviene, già avvertito, che il linguaggio del Canzoniere di Francesco Petrarca si conservi, dopo cinque secoli e più, dopo tante alterazioni e mutamenti e vicende di tutte le lingue e della nostra specialmente; si conservi, dico, tutto quanto intelligibile, tutto chiaro, tutto vivente, giovanile, fresco, giocondo alle orecchie di tutti gl'italiani. Propongo a me stesso, che il fatto può esser derivato dal lungo ed amoroso studio sopra quelle rime; ma vedo che altri antichi sono stati similmente studiati, e non però conseguirono la medesima fortuna. E d'altra parte si dovrebbe prima risolvere, se lo studio sia stato causa della perenne verdezza di quel linguaggio; o se forse quella gentil musica di linguaggio non sia stata una tra le cause del perenne studio che si è posto nel poeta. Per fermo, non si dirà che le rime del Petrarca sieno di una estrema chiarezza, sì che possano leggersi e ripetere popolarmente; come già fu delle rime del Metastasio a tempo de'nostri avi. Nè altresì le bellezze di lui sono di quelle sfacciate, che dieno nell'occhio così alla prima. E sebbene toccò sulla lira certe cor-

de che dovrebbero vibrare in tutti i cuori; non si può negare, che quelle corde sieno così addentro nel cuore, e di suono così delicato, e ordinariamente i cuori degli uomini così o svigoriti o tuffati nell'adipe del senso, che pochi in effetto ne sono commossi. Nè vero è quello che dice il Foscolo,

Che amore in Grecia nudo e nudo in Roma

il Petrarca lo adornò *di un velo candidissimo*. In prima, niente di comune è tra l'amore di Anacreonte e di Catullo e l'amore cantato dal Petrarca: imperciocchè quello è giuoco, o godimento sensuale ed impoetico, e questo è sospiro, sospiro che tende a Dio manifestamente, sebbene erri il cammino e intoppi in una creatura. La poesia, dunque, del Petrarca non fa séguito e non ha vincolo alcuno, in quanto al tema, con la poesia antica: siccome, d'altra parte, non ha nessun vincolo con la poesia provenzale; che che ne dicano i leggieri osservatori. Il Petrarca, se niente ereditò da' trovatori, e dalle origini gotiche o germaniche o arabe che si vogliano credere; ereditò solamente i difetti che ti offendono qui e colà nelle sue rime: de' quali non parliamo, perchè ne han parlato molti. Posti da canto i difetti, egli, siccome è unico di eccellenza nel suo genere, sarebbe anche primo di tempo, se prima di lui non fosse stato l'Alighieri. Ma l'Alighieri

è coronato di tale altro poetico alloro, che questo della lirica in lui rifulge meno, e certo non tanto come nel Petrarca. E neppure direi, tornando al detto del Foscolo, che il Petrarca abbia velato l'amore. Lo svelò più tosto, lo deterse dagli appetiti, e lo colse in quelle profondità del cuore dove si scuopre ignuda la sua tendenza all'eterno, e dove perciò la più parte degli uomini, implicati nel senso, non lo sentono o non discernono. Perciò quelle rime esigono, ad essere intese, attenzione rara ne'lettori, e ad essere gustate, squisitezza di affetto rara tra gli uomini. Come, dunque, fra tante difficoltà che impediscono al Canzoniere ch' e' divenga un libro popolare, nondimeno quel linguaggio non si è invecchiato mai? La ragione si è, che quello è un linguaggio musico, dolce, armonioso; e che un linguaggio sì fatto è immortale: come, già s'intende, può essere una cosa di quaggiù. E sì fatto è, e dev'essere il linguaggio lirico, in quanto al suono; ciò è a dire un'armonia. La quale armonia, è chiaro, non istà soltanto nelle singole parole; ma risulta eziandio dalla loro congiunzione, ossia dalla verseggiatura, come fu detto a suo luogo.

E la parola, non solamente dev'essere lirica in quanto al suono, ma molto più in quanto all'espressione: anzi questa è la proprietà lirica più rilevante, l'espression delle parole. E per dichiararvi il mio concetto, il meglio che io possa in una materia difficilissima a spiegarsi, vi dico che

due sono le proprietà liriche della parola come espressione: che ella non significa; e che ella non discorre. Non significa, in quanto che non deve porgere alla fantasia degli uditori un segno, o alcuni segni, con cui la ecciti a formarsi un'immagine; ma deve eccitarvi di colpo e tutta intiera l'immagine, e, per così dire, inondar di luce la mente: donde proviene, che spesso la frase de' grandi lirici, non oscura già l'intelletto, ma per soverchio splendore lo affatica o quasi abbarbaglia. Chi di voi non ha sperimentato questa fatica della mente nello studiare le liriche di Orazio? Ma Pindaro affatica di più, perchè più lirico del venosino. Pindaro, per atto di esempio, vuol dire in una delle sue odi, che il suono della cetra di Apollo addormenta l'aquila sullo scettro di Giove; e nol dice però in questo semplice modo che io uso, e che basterebbe forse al poeta drammatico ed anche all'epico; ma udite in che modo. Vi è mai accaduto di vedere come dormono i volatili in su un fuscello o in sullo stelo di una frasca? Potreste mirare il canarino domestico; e vedreste che quello, dormendo, fa col dorso un movimento lieve e continuo, come di acqua che levemente ondeggi. Or Pindaro, dicendo dell'aquila addormentata in sullo scettro di Giove, con una sola frase vi suscita di colpo, e tutta intiera, l'immagine dell'aquila che *libra il mollemente ondeggiante tergo* (1). Ma le mie

(1) Τ'γρόν νώτον αἰωρεῖ. *Pyth. I.*

parole italiane non rendono a capello la frase greca; perocchè il *mollemente ondeggiante* è un segno, anzi una coppia di segni, per farvi immaginare il moto lieve delle onde, la quale immagine dovete poi trasferire al dorso dell'uccello di Giove; laddove nell'original greco una sola parola dimostra l'onda e il lieve suo moto e appropria l'immagine al dorso dell'aquila.

A questo effetto dell'esprimere le cose di colpo e piene, facendo, come ho detto, una inondazione di luce nella mente; servono le parole composte, quando l'indole del linguaggio le permetta, e l'inversione de'costrutti, e spesso l'accozzamento d'immagini diverse. I costrutti inversi fanno l'ufficio di parole composte; conciossiachè, non potendosi cavar senso finito dalle singole parole, cavasi dalla serie di più parole; e così può sorgere nella mente una vasta immagine, intiera, e di colpo. E l'ufficio medesimo fanno gli accozzamenti di cose lontane, ossia di parole che significano cose tra sè lontane; conciossiachè in questo modo la mente veda di tratto, non che i due termini estremi, tutta la serie de'termini interposti. Ma io mi affanno indarno in un minuto esame, il quale o è troppo o è niente: troppo, se potrete dissetarvi alle fonti; niente, cioè una cosa vana del tutto, se vorrete conoscere unicamente per via di regole e di avvertenze le bellezze della lirica. A me spetta, e questa è la mia intenzione, di trovare e di accennarvi le somme ragioni, le

quali vi guidino allo studio e nello studio delle fonti. Or la ragione somma, o ultima che vogliate chiamarla, di questa proprietà dell'espressione lirica, di cui si va discorrendo; la ragione, dico, è l'essenza della specie: la quale mirando a ritrarre l'istante dello spirito, deve di necessità avere un'espressione, mi si permetta il vocabolo, istantanea. E ciò io avea in animo, quando vi ho detto che la parola lirica non significa. Non significa, ma balena e passa. E il balenare intendetelo a rigore; chè dávvero la parola lirica dev'essere sfavillante e fugace come un lampo.

L'altra qualità di cotesta parola è, che non discorre. Platone insegna nel Cratilo, che il nome è uno strumento il qual divide il pensiero, come il pettine de'tessitori divide il filato: e la cosa è verissima. Or nella lirica (vedete difficoltà!) i nomi, ossia le parole, deono fare ufficio contrario; cioè unire anzi che dividere. Il lirico non discorre, non va di parte in parte, non passa di una in altra cosa, ma contrae, o si sforza di contrarre, tutto in uno. Al lirico il tempo non è disperso in passato e in avvenire, ma tutto adunato nell'indivisibile presente; e l'immensa sfera dell'universo non ha parti, non divisioni, non circonferenza, ma è tutta concentrata in un solo punto. Ben si vede che il lirico mira l'universo già trasferito nell'eternità, dove l'ieri e il domani non si distinguono dal-

l'oggi, e dove ogni parte è nel tutto, e il tutto in ogni parte. E a rappresentare l'universo così trasfigurato occorre una parola che vorrei chiamare *unitiva*. Intendo per parola unitiva un artificio tale di congiugnere le frasi e i concetti, che tutte le singole parole del poema operino e valgano come una parola unica. E a questo artificio si riducono i così detti, e forse non ben detti, voli pindarici. Quelli non sono voli, non salti, non interrompimenti, ma stazioni più tosto e fermate e giunture e unioni e concentramenti. Voglio dire, come non vi si scorge che l'ingegno vada errando di cosa in cosa, ma che si stia sommamente quieto, perchè mira tutte le cose in un punto solo, e così vede unite quelle che all'occhio volgare sembrano divise e lontane. Or la parola lirica dev'esser tale, che rappresenti fedelmente cotesta amplissima visione e singolarissima stazione dello spirito; cioè dev'essere una parola sommamente comprensiva e condensata e di una potenza al tutto straordinaria. E di una parola sì fatta Pindaro intendeva, quando disse che una *parola ben detta è una parola immortale*. Altrove egli medesimo esalta l'efficacia della parola lirica in un modo impossibile, secondo il solito, a tradursi, ma che torna presso a poco a questo sentimento: *Che ciò ch'è ben detto da alcuno, risuona immortale; onde lo splendore delle belle azioni cammina pel mare e per la fruttifera terra, sen-*

za spegnersi in eterno (1). Ma questa mirabile potenza lirica fin qui non la possederono veramente, se non due, David ed esso Pindaro. In David però non è facile a discernere ciò che fu natural virtù d'ingegno, e ciò che soprannaturale ispirazione: onde i suoi salmi vanno studiati, ma non esaminati come si fa delle povere fatiche degli uomini. Rimane, dunque, Pindaro l'esempio più segnalato che si può e studiare ed esaminare e giudicare, e quasi una misura all'eccellenza della parola lirica in generale. Non tolgo già il luogo a una parola e ad una lirica che sia più umile della tebana; ma a me tanto più lirico è un componimento, quanto più partecipi e si avvicini alle virtù di quella. Se non che, parlandosi di parola e di artificio di parole, non vorrei che v'ingannaste, e credeste consistere la lirica in una industria di sonanti vocaboli, e in arditi costrutti, o che so io. Egli è vero che la lirica è parola, parola straordinaria, singolare, efficacissima, concentrata, istantanea; ma tale è, in quanto sgorga da una corrispondente condizione e situazione dello spirito e dell'ingegno. E quale propriamente sia cotesta situazione dell'ingegno, si vede in Pindaro; e in niun altro si vede così come in lui. Sforziamoci, dunque,

(1) Τοῦτο γάρ ἀθάνατον φωνᾶεν ἕρπει,
εἴ τις εὖ εἴπῃ τι· καὶ πάγκαρπον ἐπὶ χθόνα καὶ διὰ πόντον βέβακεν
ἐργμάτων ακτίς καλῶν ἄσβεστος αἰεί. *Isthm.* III, 58-60.

quasi a compendio di ciò che si è discorso intorno alla poesia lirica, e a compenso di ciò che si è taciuto; sforziamoci di conoscere e definire, in che atteggiamento e dove si colloca l'ingegno del poeta tebano nell'atto del comporre i suoi mirabili poemi.

Di quelli tra' canti pindarici che si salvarono dal fiotto de' ventiquattro secoli oramai passati, l'occasione è costantemente la festa che si celebrava da chi fosse riuscito vincitore in uno de' quattro giuochi solenni della Grecia. Il modo del cantarli era un coro, a bella posta formato e ammaestrato; e il tempo era, o nell'andare al sacrificio, o in sul finire del banchetto. Ora, e la solennità del rito religioso, e la letizia del convito, e la festa, in somma, già esaltavano il poeta e i festeggianti, sollevandoli sopra di loro medesimi. Ma il poeta, a quella prima spinta, dalla forza e dalla foga del suo ingegno era tirato e rapito assai più alto. A lui il vincitore apparisce, non pure nell'atto della vittoria, ma in tutta la vita di esso, nella vita passata e nell'avvenire, e in tutto quello che lo circonda o gli appartiene, nelle possessioni, nelle virtù, negli amici, nella famiglia. E la famiglia del vincitore apparisce in tutta la stirpe, dagli antenati più lontani a' futuri nepoti; e la stirpe apparisce nella città dove abita; e la città, in tutta la Grecia; e la Grecia, nello stato presente e nella storia antichissima; e la storia della Grecia, nella storia di tutto il genere uma-

no; e il genere umano, nel mondo; e il mondo, nell'olimpo; e l'olimpo, in Giove, nel fato, nel tutto. Così avviene che il poeta, in sul primo cominciare del canto, ascenda di lancio infino a Giove, e di là, quasi con l'occhio stesso di Giove, miri la vittoria e il vincitore; cioè miri l'uomo, e il fatto singolare, come una menoma parte del tutto, ma situata nel tutto e congiunta col tutto. Un uomo di acutissima vista, il quale per meglio guardare un tratto di paese salga in sulla cima di un monte altissimo, e di là guardi quel paese siccome un punto dello smisurato spazio che abbraccia con l'occhio; tale è il poeta lirico. Ma Pindaro, non che fermarsi in su un'alta cima, monta infino al sole, e quindi in un attimo mira l'universo, e nell'universo l'uomo e il fatto particolare di cui canta. Tutto l'universo egli mira; ma di quanto mira, qualcosa dice, molto tace, tutto fa intendere. Tale è Pindaro, e tale è il fastigio della poesia lirica. A petto a lui gli altri lirici mi sembrano verseggiatori; ed egli a petto agli altri mi sembra vate.

Digitized by Google

LEZIONE XXIX.

Dell'origine ed essenza della poesia drammatica.

Pindaro (quasi non so disgiugnermi da questo nome) in un frammento conservato da Clemente Alessandrino parla de'misteri eleusini, e dice: *Beato chi dopo veduti quelli andrà sotto la cava terra! colui sa la fine della vita, e ne sa il principio, ch'è dono di Dio* (1). Con le quali parole concorda un detto di Cicerone, che in que'misteri *imparavasi di morire con migliori speranze* (2). E' pare, dunque, che i detti misteri insegnavano all'uomo, circa la sua vita futura, qualcosa che poteva consolarlo de'dolori presenti. Ma quale fosse l'insegnamento, non si sa; chè gli scrittori antichi furono gelosi a custodire il secreto. Sappiamo che vi si onorava Cerere e Proserpina e Bacco, numi principali nel regno de'morti, con processioni ed altre cerimonie festive, fatte più volte nell'anno, e dedicate una

(1) Ὀλβιος ὅστις ἰδὼν ἐκεῖνα κοίλαν
εἶσιν ὑπὸ χθόνα· οἶδεν μεν βίον (κεῖνος) τελευτὰν
οἶδεν δὲ διόσδοτον ἀρχάν.
Beatus qui spectatis illis (mysteriis eleusinis) cavam sub terram ibit: novit (ille) vitae exitum, novit et a Jove datum principium. Ap. CLEM. ALEXANDR. *Strom.* III, p. 318 Potter. PINDARI *opera*, Boeckh. Lips. 1821. II, p. 625, fragm. 102.

(2) V. *De legibus*; II, 14 — V. pure ISOCR. *Panegyr.* VI.

volta a uno e una volta a un altro particolarmente, ma sempre in comune ossequio a tutti e tre insieme que' mesti regnatori. Questo lo sappiamo, perchè seguiva fuori del tempio. E dentro del tempio, spigolando qualche parola di qua e qualche parola di là, tra' primi scrittori cristiani e gli ultimi del paganesimo; spigolando, dico, raccogliamo che dentro del tempio agl'iniziati si rappresentava, tra le altre cose, una viva immagine dell'Ade, ossia inferno: in quanto che ad una cupa notte e silenziosa, interrotta artificiosamente da truci lampi e mugghio di tuoni, si faceva succedere un giorno, similmente artificioso, di chiara luce e di viste dilettevoli e di aure confortatrici. Qualcosa eziandio possiamo indovinare di cotesti misteri, da quello che si conosce delle tre deità infernali che vi erano adorate. A Cerere viene rapita la figlia Proserpina, trafugata e nascosa entro le viscere della buja terra, donde poi i gemiti materni traggonla novamente alla luce del giorno. Figlio di Proserpina è Bacco, al quale tocca una sorte simile alla sorte di sua madre; imperciocchè egli è ucciso e sbranato da' Titani, e poi rifatto e rimesso al mondo da Giove. Si nota dagli eruditi, e fu notato prima da Plutarco, che tutta questa favola del dio e delle dee infernali ha stretta parentela con l'Iside e l'Osiride egizii: ed è vero. Altri considera la detta favola come un simbolo della vicenda delle stagioni, e del chiudersi che

la natura fa all'entrar del verno, e del suo risorgere in primavera. Ed io potrei condiscendere a questa spiegazione allegorica; ma penso meco stesso, e dico: Quest'allegoria risulta di due fatti, l'uno divino, e l'altro naturale, accoppiati tra loro, ma certamente già conosciuti all'uomo innanzi che esso li accoppiasse. Il fatto naturale bastavano gli occhi e gli altri sensi a mostrarlo; ma il fatto divino? I sensi non lo attestano, nè può inventarsi di peso dalla fantasia alla vista de'fatti naturali; sebbene, posto che sia noto, se ne può far l'applicazione. La favola, dunque, dovea già essere, quando fu usata siccome un simbolo; laonde tuttavia resta a sapere, come la nacque, e che significato ebbe da principio. Ma chi ora vorrà intrigarsi in questo laberinto delle significazioni mitologiche? e a che ci servirebbe? Una cosa io noto solamente; che risalendo più addietro per quel bujo de'tempi, la favola si fa più semplice, e però alquanto meno oscura. Vedesi nell'antichità greca più remota, che Cerere, ossia Demeter, non si distingue da Cora Persefone, ossia Proserpina; e che Bacco, ossia Dionisio, non si distingue da Febo; nè l'uno e l'altro da Giove. È il caso delle muse, che da prima fu una, e poi tre, e ultimamente tre via tre nove, con nove nomi diversi. Sapete a chi mi è simile l'uomo, in quanto autore della mitologia? A un fanciullo inesperto e frettoloso, che maneggiando una matassa, ha

fatto un nodo, e lo sente sotto le mani, e vuole disciorlo, ma in iscambio multiplica i nodi, e spezza il filo, e più intriga, più sente l'intrigo, e più spezza.

La conseguenza di questo discorso è, che ne' famosi misteri della Grecia si custodiva la vaga notizia di un dolore divino, poi mutato in gioja, al qual destino partecipassero già in qualche maniera, e dovessero in futuro partecipare gli uomini, poichè si chiamavano beati di conoscerlo, e per virtù di tal cognizione sopportavano il supremo dolore, la morte, confortati di buone speranze. Ora, un dolore che sia accompagnato dalla speranza e che poi debba fruttare la gioja, è l'espiazione, cioè propriamente un sacrifizio. Dunque un divino sacrifizio, partecipato dagli uomini ed esemplare di un sacrifizio umano, conviene essere stato l'insegnamento de' misteri: e riti di espiazione esser doveano le pratiche de' fortunati che vi erano ammessi: fortunati, che nell'aspettazione di una vita avvenire imparavano a conoscere e tollerare la vita presente. Ciò risulta così chiaro da quanto si è detto e scritto in questo argomento, che l'intelletto vi si acquieta con una certa sicurezza. Nè ci adombriamo, che i primi Padri della Chiesa raccontino di que' misteri profanazioni orribili; le quali sono vere, e crediamo, de' tempi loro, ma non de' tempi di Pindaro e più indietro, de' quali tempi noi intendia-

mo parlare. E ciò posto, vediamo dove la corrente de'fatti e del ragionamento ci mena.

Sono concordi gli antichi scrittori a dirci che il dramma greco nacque dalle feste e nelle feste di Bacco, e fu quasi una propaggine del ditirambo, che era l'inno a quel nume. Dunque, come il dramma dee poterci fare un po' di lume sul secreto di que'misteri, così que'misteri qualcosa potranno forse insegnarci dell'essenza intima del dramma. Ma qui non ha luogo il forse. Un di que' medesimi Padri antichi della Chiesa ci fa sapere, che in Atene, intorno a cinquecento anni avanti Cristo, Eschilo fu accusato all'Areopago di avere in sulle scene svelato i misteri (1). Or, che ci bisogna più? Evidentemente il dramma di Eschilo fu rivelazione di un sacrificio o divino o umano, fu una immagine della vita avvenire, fu spiegazione del mistero della vita presente. E quale fu il dramma accusato, tali verisimilmente furono gli altri del medesimo poeta; tali facilmente quelli che noi conosciamo di lui; tali tutti i drammi buoni di tutti i poeti drammatici. Nè questa è una congettura in aria, senza fondamento ne' fatti. E se volete conoscerli i fatti, leggete le *Rane* di Aristofane, dove sono posti in commedia i poeti drammatici. Ivi Bacco è il giu-

(1) V. Clem. Alessandr. *Strom.* II, 14. Oxon. 1714-I, 461.

dice della contesa tra Eschilo ed Euripide; e l'uditorio è un coro d'iniziati a'misteri eleusini. Ma il più notabile è, che Eschilo nel metter mano alla sua difesa fa questa invocazione: *O Cerere, che nutricasti la mia mente, fammi degno de' tuoi misteri* (1). Dunque non può cader dubbio circa l'origine e lo scopo e la natura de'primi e più antichi poemi drammatici.

E la storia più recente non contraddice alla nostra affermazione; anzi la stabilisce. Di fatto, noi vediamo nascere il dramma un'altra volta; e ci stupiamo di vedere alla seconda nascita simigliantissime condizioni di tempo, simigliantissime cause, simiglianza di propositi, di effetti, e insino de' nomi. Io parlo de'*misteri* del medio evo, che furono embrione del rinato dramma. Ma che dico del medio evo? Oggi tuttavia il dramma va nascendo sotto gli occhi nostri; chè a poche miglia da noi, a piccola distanza, dico, dalla città, oggi ancora si rappresenta in qualche villaggio i misteri, come quattrocento anni addietro si faceva nelle più civili città di Europa: e in fondo sono rappresentazioni simili a quelle che venticinque secoli fa si celebravano in Atene alle feste di Bacco. Che furono egli i misteri del medio evo; e che sono le rappresentazioni sceniche le quali oggi si fanno in alquanti nostri villaggi, per l'occasione di qualche festa religiosa? Sono manifestazioni grossolane di fatti invisibili, commemo-

(1) V. Βάτραχοι, vv. 886, 887.

razioni delle gesta, ma più spesso del transito de' Santi, accompagnate con rivelazioni della vita avvenire, ossia con rappresentazioni sensibili della gloria che essi godono in cielo, e dell'eterna ruina de'reprobi. In antico si chiamava misteri quella parte della festa che non si voleva comunicare col popolo; e si chiamava così, perchè non si voleva comunicare: e nell'evo cristiano si è chiamato misteri le parti della festa più specialmente destinate al popolo, perchè soccorrono la credenza di cose per loro natura misteriose: ma e allora e poi proponimento ed effetto di cotali rappresentazioni è stato di svelare un mistero, il grande mistero della vita umana. La quale, veduta nel breve tratto che se ne corre quaggiù, è un disperato nodo; ma si rischiara e giustifica, veduta o in quel passaggio che dicesi morte, o, molto più, nella prolungazione immortale che dicesi avvenire. E l'antico dramma delle feste dionisiache, e il mistero delle feste cristiane nel medio evo, entrambi guardano la vita in quel passo solenne e nel succedente avvenire: guardano la vita nostra, e ne svelano l'arcano tremendo. Nè altro scopo dee universalmente proporre a sè stessa la poesia drammatica, se ella vuol consentire alle sue origini, che sono state, non vi esca di mente, prima le feste de'pagani misteri, e poi i misteri delle feste cristiane.

Queste sono le origini storiche ed esteriori della poesia drammatica: ma a noi importa sopra

tutto il vederla nascere dentro lo spirito umano, e il vedere come nasce in que'penetrali; chè ivi ci sarà possibile di vederla più semplice, e la conosceremo intimamente, e sapremo quello che ella possa e quello che voglia. Così forse ci verrà fatto di scoprire, che la poesia drammatica spazia più largamente che la drammatica teatrale; e che questa è una parte e non il tutto della specie; e che ci ha drammi insigni più antichi di Eschilo, e non greci; e che tra'moderni lo Shakespeare non è il primo drammatico nè di tempo nè di grandezza, sebbene grandissimo. Entriamo, dunque, nel già molto esplorato, ma non mai abbastanza conosciuto laberinto del nostro spirito; continuando una ricerca che fu incominciata e interrotta dove si trattò della poesia lirica. Allora trovammo e vedemmo lo spirito che si possiede ed è presente a sè: ora, dico nella drammatica, lo spirito ci parrà fuori di sè. Nell'epica può dirsi che il poeta si dimentichi di sè; e che nella lirica si racquisti; e nella drammatica esca di sè medesimo. L'uscir di sè, io so, è il delirio: ma le baccanti deliravano, e si delirava ne'baccanali; e cotesti delirii abbiamo già visto quanta parentela abbiano con il teatro e con la drammatica teatrale. Non avrete, dunque, cagione di stupirvi, se io affermo che un delirio, una certa maniera di delirio, è la poesia drammatica universalmente. Vi sovvenga, che la bellezza, come fu dimostrato a suo tempo, compo-

ne lo spirito o alla maraviglia o all'affetto o all'entusiasmo; e che la facoltà nostra di apprendere il bello, secondo che si trova disposta verso di lui, così piglia aspetto e nome o di memoria o di fantasia o di estro. Ora, non è difficile a vedere come l'estro e l'entusiasmo tengono del delirio; in quella stessa maniera che l'affetto tende al sospiro. Brevemente, il mio pensiero è questo: che siccome l'epica nasce dalla memoria e dalla maraviglia, e si volge al passato; e siccome la lirica nasce dalla fantasia e dall'affetto, e con un sospiro abbraccia l'eterno nel presente; così la drammatica nasce dall'estro e dall'entusiasmo, e consiste in un delirio, ch'è trasporto dello spirito verso l'avvenire. Ma è inutile di volteggiare più oltre intorno alla quistione, e sarà meglio entrarvi di lancio.

L'azione dello spirito è volere una cosa; e volere si è congiugnere sè stesso a un fine. Il fine è sempre futuro; e perciò lo spirito per l'azione mette sè stesso nel futuro. In ogni atto di volontà segue questo fatto, che lo spirito s'infuturi, e mutisi internamente; imperocchè posto appena l'atto della volontà, già si accetta, anzi si acquista in qualche maniera la conseguenza, e se ne sente l'effetto; quantunque esternamente effetto non fosse nato ancora, e fosse anche tuttavia lontano. E fede ne fa il rimorso e l'allegrezza che si accompagnano immediatamente alla buona e alla rea deliberazione, e che pre-

cedono qualunque pena e qualunque premio effettivo. Questi fatti dell'animo, i quali ciascheduno sperimenta in sè medesimo, argomentano e dimostrano assai chiaramente, che lo spirito nell'atto del volere si sposta e si muta e mette e sente sè stesso nel futuro, cioè nel fine al quale opera, e nell'effetto che nascerà dall'opera: chè l'effetto di un'azione, quello è il fine a cui l'azione tende. A ciò riducesi il presagio e il presentimento, del quale tutti parliamo, perchè tutti ne abbiamo la pruova in noi medesimi; ma non parlano, o straparlano i più de' filosofi, perchè non sanno spiegarlo, e non istudiano debitamente l'essenza della volontà, ch'è, come abbiamo detto, l'azione dello spirito. L'infuturamento dello spirito, e il suo sentirsi nel fine a cui mira, e nell'effetto che sorge dall'azione, questo è il presagio, o presentimento che si chiami. Il qual presentimento, quando per qual si voglia causa diventi troppo vivace, di maniera che sopraffaccia e smorzi il sentimento del presente, allora è delirio: conciossiachè delirare altro non sia, che perdere la coscienza del presente e trasferirsi col sentimento nell'avvenire. Qualche volta il delirio par che riconduca al passato; ma è un inganno: conciossiachè quello sia più tosto la memoria che del passato si avrà nell'avvenire. Ci ha, sappiamo, un delirio causato da malattia, il quale non è sentimento del futuro, ma più tosto sentimento perturbato; anzi or-

dinariamente questo chiamasi delirio: ma, senza far quistione di vocaboli, egli è certo che talvolta l'animo viene in quello stato che noi diciamo, il quale consiste nello smarrirsi la coscienza del presente per un troppo vivace e non falso sentimento del futuro. Or, quando nasce, e per quali cagioni, e con che sorta di effetti questo singolare presentimento o presagio o delirio che si voglia?

L'azione umana ha per ordinario più fini avanti a sè, congiunti l'uno all'altro in maniera di una catena, al cui estremo sta il fine e l'effetto estremo di ogni azione, verso del quale tutti i precedenti valgono siccome mezzi più tosto che siccome fini, in quanto che vannosi di mano in mano annullando, finchè quello sopravviene e rimane solo e immoto. Questo fine ed effetto ultimo, unico, immoto dell'azione, nel quale si annullano tutti i fini e fatti antecedenti, è la morte, o l'avvenire che vogliate chiamarlo. Chiamasi morte, quando si guarda come distruzione de' frapposti mezzi; ed avvenire, quando si guarda come effetto indestruttibile dell'azione umana: ma in fondo l'una e l'altro significano quel medesimo. L'avvenire, dunque, e la morte sono il fine vero e la vera fine di ogni azione dello spirito. Laonde, quando il presentimento che accompagna l'azione, sia chiaro e vivace abbastanza, avviene che stendesi fino alla morte ed abbraccia l'avvenire. Ora, arrivato il presagio a questo estremo, ragionevolmente lo spirito o trova la

distruzione e il nulla, o trova Iddio, l'Iddio dell'avvenire, l'Iddio della morte, l'Iddio quale ci apparisce di là dalla vita presente, l'Iddio giudice e giusto, che aggiusta ogni cosa, eguagliando tutte le diseguaglianze. E questo trovamento e visione di Dio venturo, questo presagio della morte e dell'avvenire nell'atto dell'operare, questo è l'entusiasmo, l'estro, il delirio poetico, fonte ed essenza della poesia drammatica. A' pagani l'Iddio futuro, l'Iddio nelle cui mani si cadeva dopo morte, l'Iddio dell'inferno era Bacco; e a lui prestavasi onore col ditirambo: come al dio delle origini, ch'era Giove, si prestava onore coll'inno; ed al dio del presente, cioè preside del giorno, ch'era Febo Apollo, si prestava col peana. Intendo già de'tempi non remotissimi; conciossiachè, secondo che di sopra si è toccato, in principio Giove e Febo e Bacco pajono essere stati un sol nume. Quasi potrei dimostrare, che l'unico nume allora si triplicò, o tripartì, quando il seme della poesia si dischiuse, e germogliarono le tre specie; rispondendo l'epica all'inno e al culto di Giove, la lirica al peana e al culto di Apollo, e la drammatica al diritambo e al culto di Bacco. Certo è che le due serie di fatti, l'una delle specie poetiche, e l'altra de'culti, procedettero di accordo tra loro, e non furono senza efficacia scambievole. Ed anche oggi le tre specie da Dio pigliano ispirazione e qualità poetica. Ma Iddio verace è unico; e so-

lamente può dirsi che egli (per vie naturali, s'intende) spira in tre modi nel petto del poeta, perchè gli apparisce o nelle origini o nel corso o nell'esito delle cose. Or, quando gli apparisce nell'esito e nella risoluzione delle cose, allora sorge la più nobile poesia drammatica. Dico la più nobile, perchè, secondo la distinzione fatta, il termine estremo è un abisso, dove chi guarda e passa, vede nulla o vede il nulla, ma chi guarda e attende, vede troppo. E l'una e l'altra visione è poesia; ma la seconda è più nobile, come distingueremo meglio a suo luogo.

La visione dunque del fine e il presagio del termine della vita, il qual presagio e la qual visione sogliono sorgere nel cuore fortemente concitato; sono la fonte da cui la poesia drammatica scaturisce. Ma per quali cause, ovvero occasioni, lo spirito è concitato e disposto a quel presagio? e perchè l'uomo è tirato così potentemente a presentire il suo stato finale? La cosa non è difficile a spiegarsi, quando si consideri la vita presente non essere altro, se non che tendenza e sforzo a quello stato. E perciò abbracciamo con avidità somma ogni occasione che ci dia quel presagio, fosse o la caduta del giorno, o il languore mesto della natura al principio del verno, o la vista delle rovine di una passata grandezza, ed in generale ogni ruina, ogni caduta, ogni improvvisa distruzione. Spettacoli sì fatti e' pare che, compendiando il circolo della vita,

e trasportandoci a quel punto dove esso circolo quieta, ci diano il sentimento della vita tutta intiera, e perciò abbiano sopra di noi quel potente attrattivo che tutti sanno. Ma forse con più verità si direbbe, che que'tali spettacoli squarcino l'invoglia corporale delle cose, e ci mettano a contemplare il verace essere di noi medesimi e dell'universo. Certa cosa è, che il senso apprende la superficie appena dell'universo; e che la superficie non ci svela, ma cuopre la sostanza; e che quello di che tanto ci affanniamo quaggiù, è superficie; e che una delle cause de'nostri affanni è, che bramando sempre la sostanza, troviamo sempre la superficie; e che i dolori, le calamità, le ruine sono distruzioni del corporeo, ossia lacerazioni di essa superficie. I dolori, dunque, le calamità, le ruine, in quanto lacerano la scorza, lasciatemi dire, delle cose, e sciolgono gl'inganni che il senso ci ordisce, sono rivelazione e parvenza dell'essere; ch'è come dire spettacolo di bellezza e fonte di poesia. Ora ciò, non solamente spiega l'invitta inclinazione dello spirito a infuturarsi, pregustando in vita il termine della vita; ma dà eziandio ragione di alcuni straordinarii effetti che seguono dentro dello spirito nell'atto ch'egli s'infutura: i quali effetti ci bisogna di studiare, per comprendere alcune proprietà necessarie della poesia drammatica.

Quando si lacera l'invoglia materiale delle cose, e il circolo della vita si abbrevia innanzi alla

fantasia, di guisa che se ne tocchi l'estremo, e si abbracci tutta quanta insieme; allora noi veggiamo e sentiamo in noi stessi, non che la vita nostra intiera, anche l'intiera vita della nostra specie. Allora noi leggiamo nel cuor nostro, e nella breve storia di esso solo, una storia immensa, la storia del genere umano e del mondo, la storia passata, la contemporanea, e la futura: se istoria possiamo dire anco la visione di quello che sarà. Avvertiamo allora in noi medesimi Adamo, Caino ed Abele, Cristo; ossia troviamo le orme e le spinte di una caduta, di un castigo, di un risorgimento futuro. La storia biblica, ch'è sola piena e veramente filosofica, e narra le vicende sì dell'uomo individuo e sì del mondo; sta scritta nel cuore di ciascuno, in lettere compendiose, ma chiare ad ogni vista sincera. E perciò uno sguardo della mente puro e sagace scuopre a prima giunta in fondo del proprio cuore la presenza di Caino e di Abele, il seme del delitto e il seme del dolore. In qual cuore è dischiuso e fruttifica l'un seme, e in quale l'altro; in questo abbonda il delitto, e in quello il dolore; ma in tutti convivono i due principii. E nel cuore di tutti il dolore sentesi come succeduto a uno stato felice; e il delitto, come succeduto a uno stato d'innocenza. E nelle distrette del dolore sentiamo anche, non so se io dica il dritto o l'augurio di una letizia che seguirà; e nelle furie del delitto, i primi morsi di

un futuro strazio. Perciò ho detto, che non pur Caino ed Abele, ma anche l'Eden e i primi parenti, e Cristo altresì, Cristo nostra risurrezione e nostro o consolatore o giudice inesorabile, noi portiamo e troviamo nel cuore di ciascuno di noi. Di che segue, che quando lo spirito arrivi a quel tale presentimento, di leggieri egli confondasi, e confonda le sue fortune, con tutta la specie umana, con l'universo, con Dio stesso. E in questa confusione o immedesimarsi dell'individuo con l'universo e con Dio; se rette credenze religiose e austere virtù non ci salvino; due mali effetti nascono ordinariamente. Il primo, che l'uomo perda la signoria di sè, e si senta dominato da un dio, e come se *patisse in sè un Dio*, giusta l'efficace frase de'Latini. Il secondo, il quale si lega e dipende dal primo, è questo; che l'uomo in quello stato di sovreccitazione lasciasi andare ad ogni eccesso, e crede gli eccessi o comandati, o tollerati, e in ogni modo santificati dalla religione. Così nacquero i sacrileghi deliramenti e le abbominevoli orgie de'coribanti e delle baccanti, ed altre simili profanazioni, che s'incontrano con diversi nomi appresso tutti i popoli pagani, antichi e moderni. A' quali furori e delirii l'uomo è così fieramente tirato, che il cristianesimo ha faticato e penato bene per estirparne gli avanzi di mezzo a' battezzati, e purgarne il tempio di Dio. La storia ecclesiastica è lì per dirvi, che cosa era, non

più che cinque secoli addietro, la *festa de' folli*, e *la festa dell'asino*, solite di celebrarsi nelle chiese. Pensate, che i pazzi tripudii del carnevale, dove durano ancora, sono appena un'eco fievole di coteste antiche e moderne orgie religiose. Or, considerando quali sono al presente que' tripudii, e come gli uomini ne sono avidi, oggi che la religione e la pulitezza de' costumi li condannano; e argomentando quali dovettero essere, e quanto più avidamente cercati allora che la religione li santificava; potete formarvi un giusto concetto della natura di questo delirio che invade l'uomo quando egli con la fantasia trasportasi all'avvenire, e proporre a voi stessi una spiegazione chiara e adequata del potente impulso che tutti abbiamo a trasportarci.

Mirando addentro nello spirito invaso da cotesto delirio, vi si scorge una tendenza e prontezza mirabile a motteggiare e schernire, e una fecondità similmente mirabile d'immagini meste e atroci, con una dolcezza di pascolarsene quasi voluttuosa. Per fermo la morale divina ed umana deono vincere o correggere tale inclinazione; ma il filosofo ha tanto maggiore obbligo di studiarla, quanto più essa è universale, ed inesplicabile a prima vista. Perchè, dunque, l'uomo è così potentemente inchinato a piangere ed a schernire, che sono cose le quali ripugnano alla sua natura ed all'abitual disposizione dell'animo? Io penso che la causa di ciò

stia nella voluttà che l'uomo sente in delirare e trasportarsi al futuro; ed ecco in che modo io discorro. L'uomo piange e motteggia, quando egli a sè stesso e il suo simile a lui appajono degni di riso e di compianto. E quando avviene che gli uomini appajano sì fatti? Allora che si mirano, o ci miriamo, nella condizion finale. Chi abbraccia il nulla, colui è risibile; onde, se la morte si guarda siccome distruzione senza più, necessariamente in quel termine l'uomo apparisce risibile, e risibile l'azione di lui. Se poi guardasi la morte nell'indistrutto effetto di ciò che si distrugge, necessariamente essa ci apparisce, vorrei dire, come un parto, cioè come travaglio e dolore. E che altro è il dolore, universalmente, se non che una lacerazione del corporeo, ossia in certa guisa un parto? E quale più vera lacerazione e parto più vero, che la morte? In questo significato potremmo anche dire che ogni dolore è una morte, almeno parziale. Ma come che ciò sia, senza dubbio il supremo dolore è la morte, siccome lacerazion totale del presente, e siccome incominciamento e parto della vita avvenire. Or, che maraviglia che l'uomo allora ci apparisca in maniera suprema e misero e schernevole, quando lo contempliamo nella morte? La prontezza, dunque, a motteggiare e la fecondità delle lugubri immagini accompagnano naturalmente quella guisa di poetico delirio, per la quale siamo trasportati allo spettacolo della morte e dell'avve-

nire. E l'esserci così forte inclinati e il pascolarcene quasi voluttuosamente nasce, com'è chiaro, dal naturale ed invincibile pendio dello spirito a collocarsi nel futuro, quando sia concitato dal pensiero di qualche azion morale assai importante.

Oltre alla prontezza de' motteggi e al diletto delle lagrime, alcuni altri fatti, non meno singolari e stravaganti, hanno luogo nello spirito concitato e commosso da poetico delirio. Ma dobbiamo stringere in tempo le vele; chè l'intelletto viaggerebbe in questo argomento come per un mare sterminato, del quale non toccheremmo il lido così facilmente, nè così presto come ci bisogna. D'altra parte, abbiamo già veduto quanto strettamente basta al nostro uopo; e possiamo raccoglierne queste conseguenze. In primo luogo, che l'universo mondo è in travaglio: il qual travaglio dura finchè la natura spirituale si va liberando dalla corporea, e finisce per la congiunzione di esso universo a Dio, in premio di un travaglio misterioso di Dio stesso, volutosi soprannaturalmente congiugnere alla creatura in Cristo. E in secondo luogo, che l'uomo partecipa di questo travaglio divino, con le circostanze medesime e col medesimo esito che la rimanente natura, ma con questo dippiù sopra di lei; che egli non solamente lo tollera, ma lo conosce, e vi coopera con la volontà libera: per modo che in ogni suo atto morale, cioè mosso

dalla cognizione e dalla volontà, egli avverte la propria compartecipazione all'universal sacrifizio, e ne presente o può presentire la consumazione. Può presentirla sempre ed ognuno nelle sue azioni, ma di fatto la presentono gli spiriti più vigili, per le azioni morali più solenni, e quando più fieramente li punga il comune travaglio. Or da questa così fatta disposizione di uno spirito sì fatto nasce la poesia drammatica, la quale, congruamente alla sua nascita, è figura di azioni, specchio del sacrifizio universale, riso e compianto dell'umano travaglio, parvenza dell'ignuda verità di questa vita presente, apparizione del final trionfo di Dio nel mondo, immagine della vita avvenire. Tutte coteste affermazioni sono vere, perchè esprimono l'intima natura della poesia drammatica: e però non ci mancherà materia per iscegliere e stabilire, se vorremo, una buona definizione.

LEZIONE XXX.

Distinzione e definizione delle varie forme della poesia drammatica.

Un poema che ritragga il delirio dello spirito vagante verso l'avvenire, e commosso, per quel suo vagare, da furibonda gioja e furibondo dolore, chiamasi ditirambo. Ma il ditirambo oggi si studia e non si compone; conciossiachè sebbene

anche oggidì gli uomini possano patire e procacciarsi quel delirio, non lo eccita però nè lo santifica la religione; e così mancagli la condizione che lo faccia nobile, e per nobiltà poetico. Oh! e il *Bacco in Toscana* (direte voi), non è egli un ditirambo? Eh! via; non è cosa poetica neppure. È sotto superficie poetica uno scherzo spiritoso di un ingegno festevole, pieno di dottrina e di ottime lettere, senza fiato di vera poesia. Tutti gli altri rabeschi (non saprei che nome dar loro), che portano quel titolo, sono cascaggini di poco gusto, eccetto la *Svinatura* del Carli, la quale, per quanto mi ricordi, partecipa mediocremente a'pregi del *Bacco in Toscana*. E così di veri ditirambi non abbiamo che qualche frammento, tra le reliquie della vecchia letteratura greca; nè possiamo vederne comporre di nuovi, per la ragione già detta, che oggimai quel delirio o è impossibile o impoetico.

Oggi è possibile una certa non così violenta concitazione dell'animo, e tale che l'uomo guardi il futuro, o guardi nel futuro le morali azioni, senza smarrir la ragione, e non piangendo e ridendo nel medesimo tempo e delle cose medesime, siccome un forsennato, ma sfogandosi in ridere o in piangere, secondo l'umore e secondo le occasioni. E l'espressione di un animo così disposto è il *treno* o la *satira*. Treni non ha, che io sappia, la letteratura profana; eccetto qualche antico frammento, greco altresì:

ma se l'ingegno poetico dovesse un giorno aprirsi questa nuova via, si rammenti che un esempio di bellezza e sublimità celeste gliene potranno porgere le Lamentazioni di Geremia. Il *Dies irae* mi pare un treno, e non senza sublimità nella sua rozzezza; ma appartiene anco alla religione. Per contrario abbondiamo e soprabbondiamo di satire, eziandio eccellenti; e per questo ne dobbiamo fare un po'di discorso a parte: contenti ora di averle situate nel loro luogo, e desiderosi di procedere innanzi, e di vedere a che riesce in ultimo il poetico delirio.

Il poetico delirio va ultimamente a riuscire in questo, che l'uomo perda al tutto la coscienza presente di sè medesimo, e veda soltanto il futuro e nel futuro. Qui si quieta il movimento ditirambico dello spirito; sì che finisce lo scompiglio dell'andare e del tornare, cessa l'incertezza de'tempi, e il futuro ci si fa più distinto, più stabile, più ordinato, e come un mondo stante da sè, del quale può sembrarci di esser parte noi stessi, ma non che esso sia in noi o parte di noi. Ora, da quest'ultimo stato e quasi meta del movimento ditirambico, è chiaro che, se egli viene espresso con le parole, risulta, non l'immagine vaga di uno spirito che si trasporta nell'avvenire, ma sì un'immagine fissa dell'avvenire medesimo. E questa sì fatta immagine dell'avvenire è il dramma. Come, dunque, nel ditirambo e nel treno e nella satira si ritrae il viaggio dello

spirito verso l'avvenire, così nel dramma si ritrae l'arrivo, anzi il paese, a dir così, dove si arriva, cioè l'avvenire. Ivi, in somma, mi si mostra lo spirito che guarda, e qui, cioè nel dramma, lo spettacolo a cui è volto lo spirito.

Studiamoci che non si frapponga in sul principio verun equivoco nelle nostre parole, pel quale poi riescano false le conclusioni. L'avvenire che specchiasi nella drammatica, è un avvenire naturalmente conoscibile, e conosciuto di fatto; imperciocchè esso è già presente, o anche passato, per rispetto sì al poeta e sì agli uditori o riguardanti. È avvenire, s'intende, verso l'azion morale trattata nel poema; e nondimeno devesi mostrare contemporaneo ad essa azione. Appartiene, dunque, alla drammatica il mostrare un'azione nell'avvenire o con l'avvenire di lei medesima, cioè congiuntamente a'suoi proprii effetti, alla pena o al premio che essa merita. Ma anche lo storico, diranno, e chiunque racconti un séguito di fatti, può mostrare e mostra l'azione co'suoi effetti e col suo avvenire: or farà egli ancora lo storico un poema drammatico? ovvero si risolve in niente tutto quello che andiamo dicendo del dramma? Adagio, di grazia. Lo storico, o altri che sia, narra l'azione, e narra gli effetti di essa, notando o no il vincolo che congiugne l'una con gli altri; ma il poeta congiugne intimamente l'azione co'suoi effetti in maniera, che tu vedi nell'azione gli effetti, o negli effetti l'a-

zione, che torna lo stesso. Il poeta dimostra gli effetti dell'azione quali sono avvertiti dallo spirito, cioè presentiti, mentre l'azione segue: li dimostra, dico, siccome già seguìti o che van seguendo. Quello ch'è futuro al momento in cui l'azione avviene, il poeta lo avvicina e fa presente all'azion medesima. Ed egli può ben fare questo ravvicinamento; perchè mentre egli compone, l'effetto dell'azione è seguìto già: sì che non è bisogno ch'e' facci miracolo o sia profeta. Non è bisogno che facci miracolo nè che sia profeta; ma è bisogno che abbia un ingegno mirabile e una certa natural virtù vaticinatrice: conciossiachè il sentimento dell'intima congiunzione e compenetrazione dell'atto morale col suo avvenire, egli lo dee imparare e attignere in sè medesimo, cioè in quel presentimento che dicemmo accompagnare tutte le deliberazioni della volontà, e che, oscuro e languido negli spiriti volgari, è chiaro e vivo negli spiriti più vigili. E secondo questa considerazione dico che il poeta drammatico, non solamente dimostra il futuro di un'azione passata, il quale è già presente o passato esso medesimo, ma dimostra eziandio il futuro di quel presente nel quale egli compone, e nel quale noi udiamo o vediamo o leggiamo il suo componimento.

Ho parlato di compenetrazione del presente di un atto morale col suo futuro: e parmi che

il comprendere come ciò si possa fare, sia molto importante, se vogliamo conoscere addentro l'arte drammatica. Incominciamo, dunque, da questa verità; che ogni azione (quando si dice azione, intendete sempre l'azion morale) ha qualcosa che si distrugge, e qualcosa che resta. La parte che si distrugge, non è propriamente l'azione, ma come un polverio che si solleva intorno a lei e per effetto di lei, l'accompagna e, quando più e quando meno, l'annebbia. Figuratevi il cammino di un esercito per campi arenosi, e il turbine che si alza attorno e non lascia veder nulla; sebbene esso poi si dilegui, e gli effetti che esso copriva, durino. L'effettivo e l'intrinseco dell'azione, il quale per questo a punto ch'è intrinseco, è cosa spirituale; l'effettivo, dico, dell'azione resta: ma è temporaneamente oscurato dal materiale e sensibile polverio. Or, viene un giorno che la polvere si smorza, cioè a dire che va in dileguo il sensibile offuscante l'azione, ed essa azione, ossia l'effettivo e quasi il frutto di lei, diventa chiara e vivace. E questo giorno è l'avvenire. L'avvenire, dunque, coesiste con l'azione; ma non si discerne, o si discerne poco e siccome un lontano, per causa di quella passeggiera caligine del sensato che lo involge. Ora, se l'uomo squarcia quella caligine, e scuopre l'azione ignuda, cioè il frutto eterno di lei; egli così avrà fatta la compenetrazione del presente col futuro, mi avrà messo a

contemplare l'immagine della vita avvenire, e composto un vero poema drammatico.

I modi di squarciare il velo e sciogliere l'incanto de'sensi, il quale ci occulta il verace essere dell'azione umana, sono molti; e non vogliamo farne il registro. Ma ne ricorderò qualcuno, a solo fine di aprire meglio il concetto generale che io ho circa l'essenza del poema. Uno dunque de'modi, e forse più semplice di tutti, è di sottrarre o scemare gl'intervalli che dissipano un'azione umana, e fanno parere e sentire disgiunto quello ch'è veramente unito. In questo modo non è mestieri di collocare l'uomo in un campo diverso dal mondo presente; conciossiachè la terribile rapidità onde le fortune si succedono tra loro, annullando quasi il tempo, fa sì che questa terra medesima, una città, una reggia, la propria casa, anzi la casa della propria coscienza diventino un'immagine vera dell'inferno o del cielo. E tale è la sublime, inarrivabile, portentosa storia di Job, della quale già dicemmo un motto, ma potrei dire tuttavia per molte ore, e non aver toccato dieci delle cento bellezze. Quella è storia verace: ma la repentina caduta di stato felice in miserabile; e l'impetuoso sopraggiugnere delle sciagure, l'una sull'altra come i cavalloni nella tempesta; e l'insperato ritorno della prosperità; e più il raggio della futura salute, che spunta di lontano come l'alba di un giorno ridente; tutte queste ragioni fanno

che la storia pigli forma di un poema drammatico perfetto. E in questo perfetto poema drammatico, ch'è pure una perfetta istoria, si ha l'esempio chiaro e una pruova certa di quella nostra affermazione; che mirandosi bene addentro nella vita di un uomo, cioè mirandosi la vita dell'uomo fuori del polverio che i sensi sollevano; si miri nella vita di un solo, non che la vita di tutta la specie presa insieme, da Adamo infino all'ultimo che sarà de'suoi figliuoli, anche la vita dell'Iddio che si fece uomo. Job è un uomo individuo, un compendio del genere umano, ed una copia di Gesù Cristo, mostrata nel tempo alla terra, prima che vi scendesse e le si mostrasse in persona esso esemplare. E al libro di Job somiglia il mirabile, profondo, sublime Prometeo di Eschilo. Chi crede che la poesia è un trastullo, legga e capisca il Prometeo di Eschilo, e poi mi parli. Ogni singolo uomo è Prometeo; tutto il genere umano è Prometeo; Prometeo è Gesù Cristo: e chi ciò non vede, non ha occhi se non per vedere unicamente questo sole che sorge ogni mattina da un letto di rose, e la sera si tuffa nel mar di Spagna. Secondo me non ebbero torto quegli Ateniesi che accusarono all'Areopago il poeta, siccome rivelator de'misteri. Ma di ciò ne caglia a loro. Una differenza tra il Job ed il Prometeo è, che quello è storia e dramma, e questo è dramma solamente. E un'altra differenza è questa; che ivi è congiunzione e distinzione

tra l'uomo e Dio, e qui, cioè nella favola, total confusione: dalla qual confusione sono causati gl'inestricabili nodi a'quali il filologo s'imbatte, quando e' vuole interpretare il gran tragico. Ma di lui torneremo a ragionare. Qui non posso tenermi, che io non anticipi una parola sopra una quistione, a cui forse verremo un'altra volta. Noi andiamo dicendo e dimostriamo, che uno de' modi della poesia drammatica è di annullare gli spazii di tempo, i quali s'interpongono e disgregano l'azione umana, che verso di sè è unita. Or, che diremo di quelle sì lunghe dispute intorno all'unità di tempo e di luogo de' poemi drammatici? anzi, posta la nostra maniera di considerare il dramma, si può egli far quistione di ciò?

Un altro modo a mostrare l'ignuda verità della vita, si è di trasferire a dirittura l'azion morale nel mondo di là: col quale artificio si viene a congiugnere immediatamente, cioè a rappresentare congiunti immediatamente, come sono per loro natura, gli effetti alle cause. In questo caso il dramma sarà una visione del mondo avvenire, come la Divina Commedia. Mi piace che la menzione della Divina Commedia sia caduta in questo luogo, dopo il libro di Job; chè veramente a me pare che il poema nostro italiano non abbia altri precedenti a cui si attenga. Il poeta, sì, ha vincoli con Virgilio, e mediante Virgilio con Omero, e con tutti i sommi di gentilità, alla cui scuola si educò; ma il poema fu un'apparizione

del tutto nuova nel mondo poetico, e non ha vincolo se non co'poemi biblici, e in ispezialtà con Job e co'profeti. Di quelle informi rappresentazioni de'misteri le quali allora correvano per Europa, non parlo, per non confondere le cose menome con le grandissime. Da quelle si argomenterebbe al più, che l'invenzione drammatica dell'Alighieri si conformò all'indole e consuetudini del tempo. Ma di ciò chi dubita? Della Bibbia dunque e, universalmente, delle credenze e tradizioni cristiane Dante s'inspirò e si ajutò a concepire quell'immagine del futuro con la quale compose il suo dramma nuovo e singolare.

Nuovo e singolare, ma dramma è quello senza dubbio; come sembrò al poeta, e come il titolo canta. Or, perchè si è tollerato che altri ci dicesse poveri di poesia drammatica? E quale altro popolo ne ha tanta e tale, poichè la Divina Commedia è un dramma? Così avessimo avuto forza di armi proprie e di concordia civile, quanta ricchezza drammatica possediamo da cinque secoli e più! chè così o l'Italia non comincerebbe oggi, o il suo cominciare sarebbe tremendo e alle fazioni che ci lacerano dentro, e agli stranieri, o nemici o gelosi, che di fuori ci premono. Fu detto e fu sofferto che non avessimo il vanto della poesia drammatica, perchè non fu pensato a Dante, e non si pose mente all'essenza di questa specie di poesia, nè si comprese che la consiste nell'apparizione dell'avvenire. Io

non mi piglio la pena d'insistere più oltre sulla verità della nostra definizione; chè le pruove abbondano, e sono certo che vi si presenteranno in gran numero e da loro medesime innanzi alla mente, quanto più leggerete di poemi drammatici e penserete intorno alla drammatica. E di questo anche sono certo, che per quanto leggerete e penserete, non vi verrà mai fatto di trovare un dramma più vero, più ampio, più potente della Commedia dantesca. I tre mondi visitati dal poeta in visione, sono tutto il mondo di qua, visto nella sua verità nuda, visto fuori del polveroso turbinio che ora l'offusca, visto non già nelle foglie caduche, ma nell'eterno frutto delle azioni nostre. Ivi tu vedi che cosa è la vita di un uomo quaggiù, e apprendi che la è un sacrifizio, in cui il corporeo si brucia e lo spirito emerge lucido e trasparente. E nello spirito di ogni singolo uomo tu discerni i due progenitori della specie, e i primi due fratelli, e Cristo: vo' dire che vi discerni la caduta, la pena, il risorgimento. Il qual circolo dell'umana vita si descrive intiero e compendioso, primamente e per allegoria nel poeta medesimo: nel poeta che cade in basso loco per suoi peccati, sì che gli sia mestieri di mirare gli orrori dell'Inferno; e poi partecipa a' dolori dell'espiazione nel Purgatorio; e da ultimo in Paradiso assaggia il gaudio della risurrezione. In questo passare il poeta per tre fortune si scorge, non tanto le vicende della vita di lui, ma an-

che le vicende di ogni vita di uomo, e della vita di tutta la specie degli uomini, e il destino delle universe cose, e il gran mistero del Dio che si abbassa infino all'uomo, ed espia le umane colpe, e riconquista lo splendore dell'ingenita gloria. Laonde questo dramma, il quale ha protagonista ed eroe il poeta medesimo, è perfetto da ogni parte; ed anche considerato da sè solo, non gli si può paragonare se non il libro di Job o il Prometeo di Eschilo. Ma esso non va considerato così solo.

Il viaggio del poeta pe'tre mondi è come il primo ordito di una tela, nel quale ordito s'intesse un altro dramma, assai più ampio a rispetto del protagonista. Il protagonista ovvero eroe di questo secondo dramma è il popolo italiano: il popolo italiano dico, non gl'italiani; e intendo il popolo che cade alla caduta di Roma pagana, e poi è distrutto (chè veramente l'evo medio fu distruzione, non degli uomini, ma sì del popolo d'Italia), è distrutto nelle irruzioni barbariche, e dissoluto in quegli atomi politici che si chiamavano stati e si divoravano scambievolmente; e finalmente si aderge, nella previsione e nel desiderio del poeta, alla speranza di rivivere nella sua integra unità, mediante la separazione e la pace tra il sacerdozio e l'impero. Non vi esca di mente che alla fantasia di Dante l'Italia è, com'è veramente ogni nazione, una persona composta, ma unica e individua, nella stessa

maniera che unico ed individuo è ciascun uomo, benchè composto di due nature. Or, questa diletta persona è stata percossa, ferita, uccisa dalle colpe degli antichi suoi figli, dalle violenze de'barbari, e dalle interne divisioni che ne seguirono: uccisa come l'uomo individuo è ucciso, cioè nelle membra; imperciocchè lo spirito vive, e può ripigliare, anzi deve, ed oggi comincia a ripigliare esse membra, riunendole in una vita comune. Nell'Italia, dunque, veduta siccome una persona, si distingue tre spazii, il primo stato, la ruina, lo sperato risorgimento. E il gran tragico nostro descrisse il secondo spazio, cantò il gran dolore italiano, rappresentò la lunga espiazione d'Italia. Dell'espiazione italica egli fa propriamente il centro del poema, come si appartiene alla drammatica; ma di maniera, che vi si veda costantemente la grandezza passata e la rigenerazione futura. Per significare in una forma più compendiosa il mio pensiero, potrei dire che Dante in questo suo protagonista guardi e mostri Abele e Caino in modo tale, che non si perda mai d'occhio nè la felicità de'primi parenti, nè Cristo redentore. Nella qual maniera di rappresentazione riesce mirabilmente, perchè egli mira tutto nell'immagine dell'avvenire, nel suo Inferno, o nel Purgatorio, o nel Paradiso. E per questo la pietà de'tanti dolori e l'orrore de'tanti delitti non ti abbattono nè ti abbassano mai lo spirito, ma partoriscono il vero effet-

to della bellezza sublime, il quale è una sublime ammirazione. Anche lo scherno (chè lo scherno, ricordatevi, è parte integrale del dramma, e non manca al dramma dantesco), anche lo scherno è sublime nella sua fierezza, e ti sublima lo spirito. Ma io mi perdo a dire delle bellezze della Divina Commedia, e sento che se ve ne parlassi per dieci dì continuamente, non però vi avrei detto quanto vorrei. Spero che vi riesca di cogliere quasi al volo il mio pensiero, spezialmente intorno a questo dramma del dolore italico del quale ho accennato; e che voi lo fermiate in vostra mente, e consideriate come bisogna.

In questo dramma di cui è protagonista l'Italia preparantesi ne' suoi dolori a risorgere, s'intesse un altro più sublime, il quale ha protagonista non so se io mi debba dir la Chiesa o l'universo genere umano. Dirò la Chiesa, e dichiarerò il mio pensiero. Il quale è questo: che siccome l'uomo, in quanto civile, è membro di una persona moltiplice che si nomina patria o nazione, così egli medesimo, in quanto morale, è membro di una persona più ampia, ma verace altresì, la qual si nomina Chiesa. E non vi maravigliate, che l'uomo siccome ente morale io il faccia membro della Chiesa; conciossiachè la religione sia, non che fondamento alla morale, il primo de' morali, ossia dovere supremo: onde che, essendo la Chiesa verso la religione come

il corpo verso l'anima che lo informa, ne segue che ogni uomo, per la sua moralità, abbia necessaria attenenza verso la religione, e però sia membro necessariamente del corpo della Chiesa. Ciò posto, essendo stato l'uomo sempre morale, la Chiesa altresì è stata sempre al mondo. Or questa persona, sempiterna e numerosa, prevaricò ne'nostri progenitori prima di Cristo; cominciò con Cristo la sua dolorosa espiazione, la quale usiamo di chiamare milizia; e per Cristo trionferà. Ella dunque, la Chiesa, da Cristo ha cominciato a poter essere protagonista di un dramma; essendo principiata d'allora la sua espiazione promettitrice ed aspettatrice di trionfo. In che sta l'espiazione; e che sono i dolori della Chiesa? I suoi dolori sono, come ogni dolore, una lacerazione: intendo la separazione della natura spirituale e celeste dall'ingombro carnale e terreno. E conseguentemente la sua espiazione consiste nella lotta dello spirito contro la carne. Or questa lotta è l'azion drammatica trattata da Dante. Il nodo dell'azione egli il pone a'suoi tempi; augurandosi e profetizzando vicina la total vittoria del celeste sopra il terreno: come si argomenta dagli ultimi cinque canti del Purgatorio. Ma se le politiche passioni lo indussero a così determinare, o gli mostrarono così determinata l'azione; non però fecero che egli oscurasse o guastasse l'universalità maestosa del suo dramma. Come gran filosofo cristiano, egli sa

che se giusti furono alcuni, e furono senza dubbio, avanti il tempo di Cristo, a Cristo appartengono ed alla Chiesa militante o trionfante; e che se peccatori ci ha (e quanti!) dopo il tempo di Cristo, essi appartengono propriamente alla Chiesa prevaricatrice. E conseguentemente, come poeta sommo, egli vede nel dramma di cui è protagonista la Chiesa, figurar tutti gli uomini, senza distinzione de'tempi nè de'paesi in cui vissero, ma solo secondo le loro qualità morali, cioè secondo la loro relazione verso di Cristo. La favola e la storia, l'oriente e l'occidente, l'antico e il moderno, i numi e gli eroi, gli angeli e gli uomini, tutto ciò ch'è capace di moralità, quanti furono mai atti insigni di virtù, e memorabili delitti; tutto entra in questo dramma. E perciò o nell'Inferno o nel Purgatorio o nel Paradiso de' Cristiani s'incontrano, l'uno a canto dell'altro, Enea, Virgilio, san Pietro, Minos, Caronte, Ulisse, Rachele, Beatrice, Venere, Cleopatra, Francesca da Rimini, san Francesco d'Assisi, l'arcangelo Michele, Lucifero, Giosuè, Giuda, Caino, e va dicendo. Cotanta materia ti pare, certo, un orribile caos, a considerarla da sè; ma non così nella Divina Commedia. Or, perchè questo? Non per altra ragione, se non che il poeta mira in tutto una cosa, la moral qualità; e tutto mira siccome azione di un personaggio numeroso e fecondo, ma unico e in sua natura indiviso, la Chiesa.

Potrei dire che in cotesto dramma il quale canta i dolori della Chiesa, se ne intessa un altro, ch'è il dramma divino di Cristo. Ma questo, anzi che un dramma distinto, è il profondo senso di ogni vero dramma, e però anche della Divina Commedia. La sola cosa che possa notarsi è, che il senso profondo nella Divina Commedia si palesa più che negli altri drammi. Dunque tre azioni distinte sono nel nostro poema, l'una inanellata nell'altra. Della prima è protagonista il poeta: della seconda, l'Italia veduta come una persona: dell'altra, una persona più moltiplice, anzi universale, la Chiesa. E come sono tra sè congiunte le tre azioni? In maniera semplicissima. Il poeta, essendo italiano, partecipa a'dolori d'Italia; e l'Italia essendo, come sedia de'successori di Pietro, il cuore e il capo della Chiesa, partecipa privilegiatamente a'dolori del corpo di lei. Così l'azione del dramma universale viene a trovarsi cinta naturalmente dall'azione del dramma italico, e questa dall'azione del dramma singolare. Or che vuol dire ciò? Fosse per avventura nascoso qualche alto sentimento in questo chiudersi il generale nel particolare? Sì, a parer mio: ed il sentimento è, che così imitasi l'ordine e l'accordo dell'universo, fatto e fabbricato in tal modo, che l'esterno è particolare, ma generale ed universale l'interno. Non diremo, dunque, che Dante chiuda il più ampio nel più angusto; ma che quello ch'è più partico-

lare, gli serva come un velo da cui l'universale traspaja. E perciocchè nella vita futura avverrà, che scorgeremo nel particolare l'universale; ne segue, che anche cotesto artificio sia drammatico, cioè specchio dell'avvenire. Con che non voglio dire che il poeta avvertitamente usò quel modo, a quel fine; ma dico che l'argomento da lui eletto così richiedeva, e che l'ingegno fu pari all'argomento.

In vero è una profonda poesia quella di Dante, dove più si studia e più si trova. Ed anco stupenda e piena di sentimento è la composizione del poema, fatta di tal maniera, che da qualunque parte tu il prenda, anzi qualunque parte ne prenda separatamente, ti viene trovato un dramma perfetto. L'Inferno è perfetto dramma, perchè vi si vede congiuntamente Adamo, Caino, Cristo. Caino, cioè il peccatore, ivi sta di prospetto, ed è l'eroe del dramma; ma nel fondo si scorge Adamo, ossia lo stato antecedente alla colpa, e nell'alto si scorge anche Cristo, cioè la giustizia di Dio, per la pena inflitta alla colpa. E dramma perfetto è il Purgatorio, di cui protagonista è Abele, ossia chi nel dolore espia la colpa e si apparecchia il gaudio. Finalmente dramma perfetto è il Paradiso, dove sebbene Cristo trionfi, e questo trionfo sia il dinnanzi del quadro, nondimeno di scorcio e in lontananza si discerne la colpa antica di cui Cristo ha trionfato, e il dolore, immenso come un mare, che egli

traversò per trionfare. In somma l'artificio del poema è questo: che o rappresentasi dirittamente la colpa, come nell'Inferno; e per indiretto vi si mostra pure il tormento e la giustizia: o rappresentasi dirittamente il dolore, come nel Purgatorio; e vi si mostra per indiretto la colpa precedente e la felicità che segue: o rappresentasi dirittamente la riconciliazione, come nel Paradiso; e vi si mostra per indiretto la colpa e l'espiazione che precedono. Per tre fortune corre l'orbita della vita umana; e però il dramma, seguendo quell'orbita, è necessità che rappresenti le tre fortune collegate insieme; benchè possa di una sola far centro alla rappresentazione. Può farsi in questo modo, e così fanno il più de'drammatici, ed è bastante: ma i cominciatori della poesia drammatica, forse perchè più vicini alla verità e più atti a percepire l'universalità della specie; siccome furono Eschilo e Dante; non si contentavano di un solo centro, anzi ne voleano tre, così ordinati tra loro, che ne risultasse tre poemi distinti, e questi nondimeno fossero e valessero come un poema solo. E qui sta la ragione delle trilogie di Eschilo e di qualche altro antico, e delle tricosmie del medio evo: nelle quali (intendo sì delle trilogie e sì delle tricosmie) si osserva ciò costantemente; che il tema principale del primo membro è un delitto, o una caduta almeno, e del secondo un gran dolore, e del terzo una

riconciliazione. Delle tricosmie non si dubita che il fatto stia a questo modo; e chi vuole, se ne può certificare a suo agio ne' molti esempii che ce ne ha. Ma non si dee dubitare nè anco circa le trilogie; perchè avventurosamente, oltre a mille indizii, possediamo intiera una trilogia di Eschilo, cioè l'Orestiade, ch'è un gran poema composto di tre minori, l'Agamennone, le Coefore, le Eumenidi; rispondenti il primo all'Inferno dantesco, il secondo al Purgatorio, e l'ultimo al Paradiso. La differenza, per questo lato, dal poema greco al nostro è una, ma immensa; e nasce da questo, che il poeta greco ha della virtù e del vizio e della vita avvenire un concetto mal fermo e non chiaro; laddove il poeta nostro, attignendo alle sincere fonti della religione cristiana, potè a'tanti altri pregi aggiugnere il supremo pregio di un'armonia perfetta tra la verità e l'immagine.

Dunque nella Divina Commedia i tre mondi sono ciascuno da sè un dramma, e compongono tutti e tre un dramma solo: del quale si può dir centro il Purgatorio, che canta il dolore, vero centro ed essenza di ogni vita temporanea; e circonferenza, o termini estremi, l'Inferno e il Paradiso, che cantano la caduta dell'uomo e il trionfo di Dio, l'una vero principio e l'altro vero fine del mondo presente. Così questo poema rassomiglia ad un orbe, il quale ti mostra la stessa faccia sempre, in qualunque punto ti collochi

per rimirarlo. E non che le sue maggiori membra, anche le parti menome hanno questa perfezione, di stare ciascuna da sè ed essere un compiuto dramma ove si specchino congiuntamente le tre vicende della vita. Non ci è lecito, in tanto che ci rimane tuttavia da dire, di entrare in questa disamina; ma se vi rammenta di ciò che dicemmo della Francesca da Rimini, e ne fate voi medesimi l'applicazione a' cento altri fatti particolari che si rassomigliano a quello; scoprirete in tutti il medesimo artificio, e vedrete che ciascuno di quelli è un piccolo sì, ma finito dramma, il quale concorrendo all'armonia generale del poema, è da sè solo una piena armonia. Costrutturaeccellente di un'opera d'arte, e che gareggia con l'ottima delle costrutture organiche, com'è quella del corpo umano. Nel corpo umano ciascun membro, avendo operazione e vita particolare, partecipa e serve alla vita del tutto. E così appunto è fabbricata la Divina Commedia. Ma qui, non che le membra, anche i menomi elementi, ossia le frasi e le parole, sono sì fatti, che imitano e riproducono in piccolo il dramma totale. Se è vero ciò che dicono alcuni filosofi naturali, che i globetti del sangue, i quali sono gli ultimi elementi organici del nostro corpo, sieno altrettanti corpicciuoli viventi, simili al corpo da essi formato; sarebbe per ogni parte giusto il ragguaglio tra l'artificio del poema dantesco e il divino artificio del corpo di un

uomo. Il certo è, che la frase di Dante è squisitamente drammatica, e che quasi ciascuna parola tiene del dramma. Che fa il dramma? Il dramma fa che lo spirito s'infuturi. Or questo medesimo effetto lo partorisce da sè sola la frase dantesca, la quale dopo letta, o profferita, ti si va rendendo sempre più chiara e viva dentro la fantasia, e fa che lo spirito da sè proceda e s'infuturi e pervenga a quel termine dov'era pervenuto il poeta. E questa parmi la più singolar proprietà della parola di lui, concitata, concentrata, bisognosa di meditazione, che dice una cosa e cento ne fa comprendere, e che lascia dietro sè un lungo rombo, come il tuono tra le montagne. In questo sentimento dico che quella è una frase drammatica squisitamente, e che ogni parola ritrae la natura universale del poema. Il quale io vorrei assomigliare, più che alla fabbrica del corpo umano, alla sfera del sole, ossia a questo immenso orbe luminoso a cui è centro il sole: il qual centro si vede intiero mediante un sol fascetto di raggi, esile quanto la punta di un ago, e non si vede maggiore nè multiplicato, quando si riceva nell'occhio milioni e milioni di que' fascetti di luce. E veramente è un sole di poesia per tutte le ragioni questo poema italiano, e quasi, tra le opere d'ingegno, un miracolo. Aborrisco dal profanare le parole che rendette sacre una lunga consuetudine; ma se lecito fosse di chia-

mar miracolo una sola delle fatture umane, quella sarebbe la Divina Commedia.

Tutto ciò che si è detto della Divina Commedia, serve anche a dichiarazione del modo, che abbiamo posto in secondo luogo, di rompere l'incanto de' sensi, e mostrare ignuda l'azione umana, collocandola nel mondo avvenire. Un altro modo, notabile per bizzarria, si è quello tenuto da Volfango Goethe, il quale descrivendo il suo eroe accompagnato, ajutato e tormentato dal diavolo a cui vendè per patto l'anima sua, viene veramente a rappresentare l'uomo in una condizion finale, e però futura rispetto alla vita di quaggiù. E per questa parte confesso ch'è drammatica l'invenzione, e che rassomiglia non poco ad una invenzione di Albertin Mussato, il quale nella sua tragedia l'*Ezzelino* pone che quel mostro di tiranno si creda ingenerato dal diavolo, e al diavolo si raccomandi, e con l'ajuto del diavolo compia quelle orrende cose che sa il mondo. Non affermo che il Goethe abbia conosciuto e imitato il vecchio tragico italiano; ma si abbattè in una stessa finzione. Ben si vede, o almeno così pare a me, che l'esempio avuto avanti agli occhi dal Goethe furono il racconto di Job e il poema di Dante. Ivi mirò; ma poh! quanta disparità da quelli a lui! Una prima differenza è, che il dramma tedesco non mostra il sensibile lacerato sì che ne emerga lo spirito; ma lacerato e tormentato senza che ti scuopra la natura spiri-

tuale e sempiterna dell'uomo. Nè il Goethe nè il Byron nè gli altri moderni arrivano alla verace rappresentazione dello spirito, come alla poesia si appartiene; e quello che sembra spirituale nelle loro invenzioni e inganna gl'inesperti, non è altro che il sensuale, assottigliato sì che mentisca la sembianza dello spirito. Perciò il Fausto mi par più da paragonare col Decamerone, che con la Divina Commedia. A questo punto mi sembra già di udire le grida che si leveranno, e le molte cose che mi verranno opposte. Mi si dirà, per esempio: Non è egli una bella e gentil figura la Margherita? Sì; ma anche bella e gentile è la Griselda, e non poche altre del Boccaccio: nè io nego questi e alcuni altri pregi del Fausto. Nondimeno tanto poco di bello e di buono non paga il fastidio di moltissima bruttezza. Differiscono dal Boccaccio i moderni, in quanto che colui si riposa nelle sensualità, come porco in broda; e costoro, sebbene se ne dilettino egualmente, anzi quasi ne sieno idolatri, non se ne satisfanno però, ma anelano a una voluttà infinita. Cercano in sè e dal senso un'infinita voluttà que'loro eroi, o ch' e' sieno viaggiatori come don Giovanni, o che dottori come Fausto; e però mentre si tuffano ne'sensuali piaceri infino a'capelli, li vedi irrequieti ed ambasciosi. E questa ambascia nella voluttà è l'attrattivo de'poeti moderni: se poeti debbono chiamarsi coloro che fanno fortuna ed acquista-

no celebrità, perchè posseggono il segreto di pungere il senso già stanco, o di stimolare nelle ore della sera gli animi incalliti dalle cure mercantili di tutta la giornata.

Un'altra diversità dal dramma di Job e di Dante al tedesco è, che qui non si scioglie il mistero della vita, ma confondesi vieppiù. L'ombra che fa mistero il mondo, è il male: dico sì il mal fisico, cioè il dolore, e sì il morale, ch'è il peccato. Ma quell'ombra si dilegua, cioè il mistero apresi, quando si veda il bene trionfare, e il male essere ordinato al bene. E così vedesi in Job e in Dante, così in Eschilo e in Sofocle, così in Guglielmo Shakespeare: ma non così nel Byron e nel Goethe, i quali rappresentano il male per il male, e addensano tenebre a tenebre, anzi che dalle tenebre sprigionar la luce. Io so che la musica ammette qualche volta le dissonanze, quasi tenebre dell'udito, e poi le risolve in altrettanti accordi; ma non so che si possa comporre tutta una serie di dissonanze, nè che lo strazio degli orecchi si nomini musica. E perchè dunque dovremmo chiamar poesia il bujo fatto nella mente, e lo strazio del cuore? Se coloro si hanno da chiamar poeti, si chiamino poeti delle tenebre, cantori del male, sacerdoti di Arimane.

Differisce, finalmente, il dramma del Goethe da'poemi di Job e di Dante, perchè in questi è composizione organica, ed ivi le parti non sono organate, ma aggregate. Laonde anche per que-

sta considerazione il Fausto si avvicina più al Decamerone, che alla Divina Commedia: se non che nel Decamerone, mancando l'interno legame, le parti non si accozzano forzatamente tra loro, e sono lasciate ciascuna da sè; laddove nel Fausto si costringono e insaccano l'una nell'altra, benchè non nascano l'una dall'altra, come l'unità vitale richiederebbe. Io per me, per quanto mi assottigli a scoprire se nel libro stesso, cioè nell'argomento, stia un principio unico ed interiore delle tante cose che vi si contengono; non trovo nulla che mi sia capace. Forse sta nell'intenzione del poeta; ma l'arte esige che si palesi più tosto nell'opera. Forse la vicenda de' regni, de'quali il poeta tanti in vita sua vide sorgere e cadere, massimamente in Germania; forse la rapida successione de' tanti sistemi filosofici, allora medesimamente in Germania formati e disfatti; e l'abitudine scettica che l'animo ne ritrasse; forse queste ed altre simili cause gli persuasero che il mondo proceda a caso, e che il capriccio lo governi, e che non abbia nè unità nè consistenza nè armonia in sè medesimo. E da tale persuasione e disposizione dell'animo nacque forse, che la vita dell'uomo, e l'uomo stesso, e l'università delle cose non valessero agli occhi di lui più che un bizzarro giuoco di magia, qual'è appunto l'imitazione ch'egli ne fece. Ma così il mondo non viene trasfigurato, incelato, infuturato, abbellito, co-

me dal poeta si deve; anzi viene scompigliato e confuso senza più: il che molti sanno fare, e non ricerca ingegno nè arte di poeta.

LEZIONE XXXI.

Della satira.

Parlando del Fausto, io era continuamente, e non sapevo perchè, tentato di paragonarlo col *Don Chisciotte* del Cervantes. Ora ci penso, e mi accorgo che davvero è una stretta affinità tra'due libri. In un'anima, io penso, posseduta già dal diavolo, si vede la condizion finale ed avvenire, cioè il castigo della passione sregolata. E la pazzia altresì, lasciando stare che somiglia un po'all'ossessione; da cui differisce solo in quanto l'anima è posseduta, non da un genio malefico, ma per lo più da un pensiero fisso che ne fa le veci; lasciando stare di ciò, la pazzia, dico, essa pure è non raramente effetto, castigo e avvenire di una sregolata passione. Così dunque il cavaliere della Manica, come il dottor tedesco mi sono in certa maniera uno specchio della vita futura; e però tutti e due que'poemi appartengono alla drammatica. Differiscono l'un dall'altro i protagonisti, in quanto l'uno abbracciasi col demonio, e l'altro col nulla. Al nulla corre dietro il pazzo cavaliere, il quale vede da per tutto quello che non ci è, e non trova mai quello che cerca. E il nul-

la, così mostrato, cioè mediante il vacuo, è la fontana del riso, come fu detto (1). Laonde, quanto orribile Fausto, tanto riesce ridicolo Don Chisciotte. Ora, anche il ridicolo, come vedemmo, è mezzo ed effetto drammatico. E però anche per questo si dee tenere siccome drammatico il libro del Cervantes. Ma, non è quello una satira della cavalleria? Sì; ed è troppo chiara l'intenzione e la natura satirica del libro. Ma che perciò? Non appartiene forse la satira alla poesia drammatica? Nel giudicare de' componimenti non guardate al titolo nè alla superficie, ma all'indole e all'intenzione, cioè alla natura delle cose. La satira schernisce l'azione umana; e la schernisce, rappresentandola nel suo futuro, congiunta col nulla in cui va a perire: dunque è poema drammatico.

Dicendo che la satira tratta l'azione umana, già si vede molto delle sue leggi e qualità letterarie. In prima vedesi, che la non ferisce la sventura, nè i vizii del corpo, nè le ingiurie di fortuna, nè propriamente le persone, ma sì le torte azioni. E questo è documento, non che di morale, di arte eziandio: di maniera che quelle satire che mostrino nel poeta l'animo ingeneroso, non sono buone nè anco letterariamente. Archiloco, per quello che gli antichi ci hanno lasciato di lui, e per quanto possiamo giudicare da' pochi frammenti, non è lodevole da

(1) V. Lez. VI.

Digitized by Google

questo canto. Bisogna che nel poeta io scuopra tanto amore e tanta riverenza alla virtù, quanta è la bile o il disprezzo con cui si sfoga contro il vizio: contro il vizio, ripeto, e non contro la persona. Brevemente, io voglio nel poeta satirico scorgere l'animo così buono, così nobile, così generoso, come parmi l'animo di Persio tra gli antichi, e molto più l'animo di chi a'dì nostri compose, tra le poesie satiriche, il *Sant'Ambrogio*. Vorrei affermare, che tanto è vigorosa e splendida la poesia satirica, quanto nel poeta è vigoroso l'amore e chiaro il concetto della virtù. E per questo forse mancano di nervo poetico le satire di Orazio, benchè le sieno per ogni altra perfezione eccellenti: dico perchè nel poeta era fiacco l'amore e incerta l'idea della virtù. Per contrario sono vivaci e vigorose di poesia le satire di chi scrisse il *Sant'Ambrogio*, perchè, come dicevo, apparisce che scaturiscono da un cuore innamorato forte della virtù, e che la cerca affannosamente, e sdegnasi di non trovarla, e si duole di doversi sdegnare. Udite in che modo egli medesimo si apre con un amico, e gli rivela l'interno conflitto tra l'amore del bene e l'ira del male:

Misero sdegno, che mi spiri solo,
Di te si stanca e si rattrista il core!
O farfalletta che rallegri il volo,
Posandoti per via di fiore in fiore,
E tu che sempre vai, mesto usignuolo,
Di bosco in bosco cantando d'amore,

Delle vostre dolcezze al paragone
In quanta guerra di pensier mi pone
Questo che par sorriso ed è dolore!
Oltre la nube che mi cerchia e in seno
Agita i venti e i fulmini dell'ira,
A più largo orizzonte, a più sereno
Cielo, a più lieto vol l'anima aspira,
Ove congiunti con libero freno
I forti canti alla pietosa lira
Di feconda armonia l'etere suoni
E sian gl'inni di lode acuti sproni
Alla virtù che tanto si sospira (1).

L'altra dote letteraria delle satire, la quale discende dall'essenza drammatica del componimento, è che esse contengono un'azione, o rappresentata, o narrata, o sotto qualunque altra forma. E per questo io giudico che il più insigne poema satirico, fra quanti ne abbiano le diverse letterature, sia il Don Chisciotte; e che a canto di quello, ma non punto punto più giù, stia il *Giorno* di Giuseppe Parini. Dietro al Don Chisciotte si può collocare la *Secchia Rapita* del Tassoni, che gli cede di poco, ed è su quell'andare; e il notissimo *Gil-Blas*. Ma il Parini, in quella sua maniera, non che principe, rimane unico. Senza dubbio appartengono a un modo di poesia de'più umili, ma secondo quel modo sono così perfetti i poemi del Cervantes e del Parini, come

(1) V. Giuseppe Giusti, *Versi editi ed ined.* Firenze, 1852; f. 255.

Digitized by Google

l'Iliade e la Divina Commedia. E se le cose più umili possono paragonarsi alle più alte, il Don Chisciotte paragonerei all'Iliade, e il Giorno alla Commedia di Dante: imperciocchè ivi il poeta si occulta, e tragge il riso unicamente dal folle cavaliere; e qui il poeta mette in veduta sè stesso, e tragge il riso dall'ironia fina e continua di cui tinge la sua parola, quella parola nobile ma fieramente acerba, con che insegue e punge il cavaliere imbelle. Posso condurre più oltre il paragone; ma intendo che facciate da voi stessi: persuasi una volta, che oggimai vi accenno la via, e non vi accompagno nelle ricerche.

Generalmente parlando, a me sembra che migliori sieno quelle satire, anzi quelle sieno satire davvero, le quali contengano una certa azione drammatica, se non così spiegata e particolareggiata, come nel Giorno e nel Don Chisciotte o nella Secchia Rapita o nella *Batracomiomachia*, che va sotto il nome di Omero; almeno accennata, a pochi, dirò così, ma sicuri colpi di pennello. E di sì fatte il Giusti ne ha alcune, come per esempio la *Scritta*, che mi pajono cose secondo sè perfette. Oh! io non sono di umore da adulare il mio secolo, massime nelle sue borie letterarie; ma, in verità, ricordandomi di Giacomo Leopardi e di Giuseppe Giusti, mancati da non molti anni, e di Alessandro Manzoni, che Iddio lungamente ci conservi; confesso che questo secolo non ha poi da vergognarsi in confronto

di qual altro si sia, per numero e valor di poeti. Ecco che il Giusti, non considerando noi adesso i pregi estrinseci e comuni ad ogni sorta di poemi, ma le sole proprietà della satira; ecco, dico, che il Giusti toglie forse il vanto a tutti gli altri, antichi e moderni, i quali hanno composto in questo genere. E non solamente perchè alcune delle sue satire sono piccoli ma compiuti drammi, o poemetti drammatici più tosto; ma anche perchè egli parmi che ritiri il componimento verso la sua origine, ossia verso il ditirambo. E ve ne sia pruova il *Gingillino* e la *Vestizione* e qualche altra simile. Non mi esalto un gran fatto, che abbiamo questa ricchezza di satire, e non mi affliggerei se ci fosse mancata: ma, poichè ha avuto luogo, io noto la cosa. E noto pure, che delle satire che io conosco, alcune pendono verso il lirico, siccome quelle di Flacco e dell'Ariosto e del Chiabrera e del Gozzi; e queste sono più fiacche e di colore un po' incerte: ed altre pendono verso il drammatico, siccome quelle che ho citate del Cervantes e del Parini; e queste sono più genuine ed efficaci. Il Giusti poi, non che al dramma, tira eziandio al ditirambo, come ho detto; e però ha più vigore, e vorrei collocarlo sopra tutti gli altri. Anche le satire di Giovenale si direbbe che abbiano del ditirambo, considerando certe sue rapide e felicemente ardite espressioni, e quel suo tragittarsi quà e là come uomo che deliri. Ma la trasfigu-

razione drammatica delle persone e delle azioni, o manca affatto, o è troppo scarsa; e la parola spesso è turgida ed oscura; e generalmente la musa di lui non ride, sì morde. Ora una musa che giuochi co'denti, e si scagli rabbiosamente a questo e a quello, dico il vero, non mi è una figura nè bella nè poetica in verun conto. Ma a quelle enormezze, si dirà, non basta il gentil sorriso delle muse. So che non basta; anzi aggiungo che non conviene. Ma se voi volete gravemente castigare le nequizie gravi degli uomini, pigliate in mano e rotate altro flagello che di endecasillabi e di rime. E se non sapete o non potete usare altre armi che poetiche; lasciate il riso, e la satira, che non può far senza del riso, e usate quella sferza che maneggiano Eschilo e Dante e Guglielmo Shakespeare.

Si può opporre, a questo che diciamo, un'osservazione giusta; e sarebbe, che i delitti più atroci e i più disperati dolori di quassù hanno sempre un certo lato dal quale sono ridicoli. I dolori, se tu consideri che niente adesso merita che l'uomo se ne pigli una gran passione: i delitti, se tu consideri che gli sforzi più rei sono quelli che meno conseguono il fine e che costantemente percuotono, a così dire, il nulla. Per questo può parere, che sieno conveniente materia di riso, e però acconcio subjetto di satira, anche le più luttuose disavventure e le scelleratezze enormi. Sì; ma a condizione che sappiate

velare la faccia malinconica delle cose. E qui, siccome quasi in ogni altro particolare che si attenga a letteratura, può esserci documento l'ammirabile finezza dell'arte greca. I poeti greci si profondavano nell'argomento da essi pigliato a trattare, e lo comprendevano in tutta l'ampiezza, e però ne scorgevano, non che la parte seria, anche la ridicola; e questa non lasciavano indietro: ma la segregavano dall'altra, e ne componevano il *dramma satirico*, il quale era distinto, e nondimeno si collegava con le tragedie cavate dal medesimo argomento, e recitavasi dopo di quelle in uno stesso giorno. Questa a me sembra che sia stata e l'origine e la ragione del dramma satirico, il quale da Demetrio Alessandrino fu chiamato *tragedia che scherza*. Ma che che si pensi dell'origine e della ragione del dramma satirico, a noi importa il notare, come i greci poeti in un medesimo subjetto separavano, e separatamente trattavano la materia di riso dalla materia di pianto; temendo, e non a torto, che confuse si guasterebbero scambievolmente. Or non sempre i poeti satirici, e molto meno Giovenale, usano il detto discernimento.

Un'altra distinzione avrebbero dovuto fare, e non sempre fecero gli scrittori di satire; ed è, che altro sia lo scherno, ed altro lo scherzo, fonte di riso. Lo scherno di sua natura non è poesia, sebbene possa aver luogo in un poema e diventar poetico: siccome può averci luogo e colorirsi poe-

ticamente anche il sillogismo. S'ingannano dunque coloro i quali credono di poter cavare dal solo scherno la poesia, e di comporre poemi satirici, sol perchè sanno più o meno amaramente schernire e sanno dir villania in rima. Il riso, sì, e lo scherzo sono poesia, cioè fonte di poesia, avvegnachè tenuissima, come fu detto: ma lo scherno, per essere poetico, ha mestieri di alcun che altro che il faccia tale. È poetico in Dante, perchè fa parte di un poema, e partecipa alla poesia del tutto: ma dove mancagli cotesta quasi atmosfera luminosa che lo circondi, esso rimane quello ch'è di sua natura, nudo scherno e schietta villania. Ora il più delle satire (e si lodano non so perchè) sono prive di ogni invenzione che le faccia poetiche; non trasfigurano il mondo reale; non ti trasportano nel mondo delle immagini; anzi t'inchiodano nel mondo volgare che ti sta attorno, te lo mostrano un po' peggiore, e gridano quanto e'ne hanno in gola contro di quello. Forse sono grida oneste; ma cotesta è la poesia? La Vestizione, il Gingillino, la Scritta del Giusti ritraggono, sì, il mondo volgare, ma specchiato, e specchiato in un altro mondo, in un mondo inventato e veduto dall'autore; e per questo sono poesia vera, ed ottimo esempio delle satire. Delle quali, atteso la loro piccola importanza poetica, mi par che basti il poco che si è detto.

LEZIONE XXXII.

Della drammatica teatrale.

I varii poemi drammatici di cui si è discorso, tutti più o meno lontanamente esprimono quella condizione dello spirito la quale si chiamò delirio poetico, e fu dimostrato come nasce ed in che consiste. Raccogliendo ciò che ne abbiamo detto sparsamente, si può conchiudere, che proprietà del delirio poetico sia questa; che lo spirito senta sè in un altro sè stesso, cioè in sè stesso, non com'è, ma come sarà; ovvero senta sè in altri, o senta altri in sè. Laonde potremmo dire, che lo spirito in quel delirio prenda un altro viso, e si mascheri internamente. Non è egli il mascherarsi un pigliare altro viso? ovvero, il metter sè stesso in altro viso dal proprio e consueto? Or come ogni fatto interiore tende per necessità ad esternarsi, così avviene che questa maschera interiore, o spirituale che vogliamo dirla, tenda, ed infine giunga ad esternarsi; componendo, non che il proprio volto dell'uomo e tutta la persona, anche la circostante natura conformemente all'interna trasfigurazione. Voglio dire che lo spirito mascherato, cioè delirante, in ultimo si atteggia e parla come se egli fosse la persona di cui prende il viso, e mira attorno a sè, non più quello che effetti-

vamente il circonda, ma quello che il circonderà, o quello che circonderebbelo se egli fosse la persona nella cui condizione egli si è venuto a collocare. Or quest'uomo, così trasfigurato, è l'attore drammatico; il mondo circostante, accomodato a tale attore, è la scena; la poesia che perviene a trasfigurar l'uomo e circondarlo della scena, è la drammatica teatrale. La qual perciò deve tenersi come la forma ultima della specie, e più finita delle altre. Più finita, e non più perfetta; chè in quanto a perfezione non oserei affermare che la Divina Commedia fosse superata. Per finito io non intendo quello che è terminato esattamente, ed ha contorni precisi: il che porta guadagno di chiarezza, e scapito di amplitudine. Ad ogni modo piccola è la differenza tra un poema drammatico siccome la Divina Commedia, e un dramma teatrale siccome gli Edipi o il Prometeo: ed è, che ivi la scena viene dipinta o architettata con le parole, e qui parlata con opera di pittura e di architettura. Ben la maschera interna, ch'è l'importante, non manca alla divina Commedia; imperciocchè a quel modo che Eschilo è mascherato in Prometeo, e Sofocle in Edipo; a quel modo stesso Dante è mascherato in un altro Dante, in un Dante che non visse mai nel mondo di quaggiù, ma sì nella fantasia di lui stesso, ed oggi vive immortale nell'immortal poema.

Ho detto che Eschilo si maschera in Prometeo,

e Sofocle in Edipo: ed è così davvero; ed è un punto cotesto a cui si ha da porre ben mente. Colui che piglia la maschera, è il poeta; e la maschera è Prometeo o Edipo o Macbeth o Polieuto o altro nome che sia. A me, quando in leggere alcuno de'capilavori drammatici la commozione diventa troppo gagliarda, sì che io ne patisca dolorosamente; un primo e non volontario moto mi spinge a ricordare a me stesso, che que' personaggi o non sono mai stati o non sono più da dieci o venti o trenta secoli, e che non me ne pigli però tanta passione. Ma poi vedo che lo sforzo è vano, e penso, e mi rido di me stesso e della semplicità mia, e dico a me: Credi tu, che quel Prometeo o quell'Edipo o quel Saul o quel Macbeth o Polieuto sia proprio colui pel quale tu ti affanni? No: tu se'il tuo Prometeo e il tuo Saul; tu se'a te medesimo Otello e Macbeth; tu ti se' trasfigurato e mascherato in Edipo e Polieuto. E per verità, questo avviene nella viva commozion drammatica, che chi si commuove, ha posto sè nel caso di Edipo o di Macbeth, e patisce in certa guisa i dolori medesimi che patirono quelli. Or se lo spirito, non che di uno spettatore, eziandio del quieto lettore si trasforma in tal guisa; che sarà dell'infiammato poeta? Al poeta infiammato dall'estro, non è più oramai un artificio l'atteggiarsi e parlare come l'eroe, cioè il pigliar la maschera; ma o necessità o fatto involontario. Egli in sul

comporre non è l'uomo che voi vedete lì seduto nel suo studio con la penna in mano, non è Guglielmo Shakespeare nè Lope de Vega nè Vittorio Alfieri, ma è Hamlet o Saul o alcun altro che non ci vive più o non ci è vivuto mai. No, dico male; anzi colui che nel dramma parla ed opera, non è Hamlet nè Saul, ma Guglielmo Shakespeare e Vittorio Alfieri: Guglielmo però e Vittorio che s'infuturano. L'Alfieri e il Shakespeare han detto a sè: Se io fossi Hamlet o Saul, io patirei così e così, io direi, io farei questo e quest'altro; cioè, in somma, sonosi collocati in un futuro ipotetico, o condizionale che vogliate. Se non che il discorrere a questo modo, e pensare così al futuro, e fare supposizioni, appartiene all'intelletto, non già alla fantasia. La fantasia non discorre nè ragiona, e non dice: Se questo sarà, sarà quest'altro; ma trasportasi di fatto nell'avvenire, e si compone e muove come se là vivesse lo spirito. L'Hamlet, dunque, del Shakespeare e il Saul dell'Alfieri sono un Alfieri e un Shakespeare futuri, condizionali, trasfigurati, mascherati, l'uno sotto la persona di Hamlet, e l'altro sotto la persona di Saul.

Credo che con questo discorso, meditato e inteso a dovere, vi riesca non pur vittoriosamente dimostrato, che la drammatica è la poesia del futuro, ma spiegato quasi praticamente, come il fatto segua, e per quali ragioni. La cosa mascherata, e però essenza e quasi anima del dramma, è

il futuro, preoccupato con la fantasia dal poeta. La maschera, quasi superficie, è un nome, o pigliato dalla tradizione, con quelle circostanze di cui essa tradizione lo ha vestito, o finto onninamente dalla fantasia, ma come se la avesselo raccolto dalla tradizione. La maschera, dunque, è un passato, o storico o finto; ed il mascherato è un futuro. Or, come può farsi il mascheramento, e la congiunzione del passato col futuro, che sono inconciliabili e si discacciano tra loro? A una sola condizione, ch'è questa: se dal passato recidasi quello che il fa passato, e dal futuro recidasi quello che il fa futuro. Ora un fatto, spoglio di quello per che è passato, apparisce presente; e spoglio di quello per che è futuro, apparisce presente altresì. Dunque il mascheramento, ossia unione del futuro col passato, segue (e non può seguire altrimenti) per *rappresentazione*, ch'è, parlando a rigore, trasformazione in presente o del futuro o del passato o di entrambi insieme.

Questo tanto semplice e tanto chiaro concetto della rappresentazione, è di una verità sì feconda, che dentro vi possiamo leggere tutta la storia e tutte le particolari leggi del dramma teatrale. Diciamo prima un motto circa la storia; cominciando dal considerare qualche antico dramma, anzi il dramma teatrale più antico che si conosca, il quale è facilmente i *Persiani* di Eschilo. Ivi si vede assai bene, in che consista la rappre-

sentazione, e come nasca, e quale ne sia l'ufficio. Tutto quel dramma non è altro che un coro, cioè un sublime treno, dove i nobili persiani, lasciati da Serse al governo dello stato, piangono (il più sotto forma di presentimento, massime in sul principio) la ruina della real casa e del potentissimo regno, venuta dalle sconfitte di Salamina e di Platea. E in quel coro il poeta è colui che parla e contempla nel caso particolare l'universal destino degli uomini, come il delirio dell'estro gli detta: dico il poeta mascherato sotto la persona di que' nobili. Perciò il detto coro va errando dalla previsione alla reminiscenza, e dalla reminiscenza alla previsione continuamente, ossia dal passato all'avvenire, e viceversa, finchè i due tempi, pel troppo e troppo rapido avvicendarsi, si confondono, e perdendo ciò ch'è di opposito tra loro e ripugnante, pajono entrambi essere il presente. Allo stesso modo l'occhio corporale, allora che passi rapidamente dall'affissare un corpo, per esempio, color verde ad un altro azzurro, non vede più nè azzurro nè verde, ma violetto, ch'è un colore il quale tiene di que' due e ne risulta. Scontrandosi, dunque, e mescendo nello spirito del poeta il passato e l'avvenire, ne segue la rappresentazione. E per effetto di rappresentazione segue, che in quel dramma di Eschilo al coro aggiungasi primamente Atossa, madre del vinto re, e poi Taltibio messaggiere, e poi l'ombra del morto Dario, che sorge dalla tomba e parla con Atos-

sa, e finalmente esso Serse sconfitto e fuggitivo e traendo guai proporzionati all'alto dolore. Fate conto che il coro sia il poeta, come ho detto; e che secondo che nella fantasia di lui sorgano certe più vive reminiscenze o previsioni, così a lui medesimo non paja più di essere solo nè di ricordarsi nè di prevedere, ma di veder presenti le cose passate e le future, e di conversare con quelli che le operarono e le patirono, o le opereranno e patiranno, come se attualmente operino e patiscano. E perciò io affermo che tutto il dramma de'Persiani non è altro, propriamente, che il coro, cioè un treno cantato da Eschilo: il qual coro è interrotto da Atossa, da Taltibio, da Dario e da Serse, perchè a quando a quando nello spirito del poeta il passato e il presente si mescolano, si confondono, si annullano reciprocamente e si rappresentano.

Qual'è il dramma de'*Persiani*, tali sono gli altri di Eschilo; e quali di Eschilo, tali di Sofocle: cori interrotti e variati dalla rappresentazione. Ne'*Persiani* però il coro spazia troppo largamente, e la rappresentazione vi tiene piccol luogo; laddove negli altri drammi questa va di mano in mano guadagnando terreno, a scapito dell'altro. In Sofocle le due parti sono così bilanciate, che il coro mantiene verso la rappresentazione quell'attenenza che in un dipinto buono corre tra il fondo e le figure. Di modo che il dramma di Sofocle rassomiglia ad un quadro per-

fetto, di cui il tranquillo spirito del poeta sia come il fondo, e dinanzi sieno le agitate visioni di esso poeta, cioè i personaggi, quasi figure che sportino in fuora. Ma l'arte non si fermò a questo limite; e la rappresentazione seguitò di guadagnar terreno, finchè si fu allargata per modo, che ebbe occupato il dramma tutto quanto, e abolito il coro. In Euripide, senza dubbio, si vede tuttavia qualcosa che sembra essere il coro: ma il più delle volte non è veramente quello che sembra; imperocchè, in luogo di servire come fondo del quadro, è una parte accessoria e quasi un dippiù del dramma. Dopo Euripide scomparve anche quell'ombra di coro. E non fu danno; conciossiachè, posto il nuovo uso a cui quello era stato addetto, potè mancare senza sconcio, e bastò qualche altro attore che venne aggiunto alla rappresentazione. Sono stati di poi alquanti drammatici che hanno voluto risuscitare il coro; ma il coro di Euripide, non di Sofocle nè di Eschilo: e però essi non hanno fatto vera rinnovazione, nè ritirato il dramma verso il suo essere.

Se sia stato posto mente a tale trasformazione dell'antico dramma, e che cosa se ne giudichi dagli altri, non so, e non ho voglia di sapere. Io per me giudico che l'arte drammatica, perdendo il coro, si snaturò. Quello serviva a mantenere il poeta e lo spettatore sollevati in una regione di perpetua serenità, donde potessero nello

scompiglio delle passioni e per traverso alla nebbia de'sensibili mirare il profondo essere delle cose di quaggiù, cioè donde a loro splendesse la sincera apparenza della vita e dell'azione umana: nella quale apparenza sta il proprio di questa poesia. Laonde, quando mancò il fondamento del coro, cadde a terra sì il poeta e sì lo spettatore, e il dramma diventò un giuoco di straziar l'anima crudelmente e inutilmente, senza che lo spirito si alzasse a contemplare e spiegare a sè stesso il mistero della vita. Dico che senza il coro cadono e restano in terra il poeta e lo spettatore; perchè la rappresentazione, collocandoti in mezzo allo strepito dell'azione presente, e avvolgendoti nel polverio delle passioni, e soverchiamente agitando l'anima, non ti lascia raccogliere nè sollevare, anzi suole tirarti giù, e impedisce che tu ti sollevi. Per la qual cosa, avendosi dal coro il profondo significato, e dalla rappresentazione l'evidenza della poesia drammatica, s'inferisce che il dramma perfetto risulta dalla ben temperata unione delle due cose. La quale ben temperata unione non consiste nel far le parti uguali all'uno e all'altra, e nel mantenere certa esterna proporzione tra loro; ma sì più tosto nell'essere ugualmente e proporzionatamente distribuito l'ufficio dell'uno e dell'altra. E di questa misurata distribuzione e proporzione esempio perfetto ci porge Sofocle: perfetto fino a quell'estremo

confine ch'è prescritto alle opere dell'uomo. Se la bellezza è il verace mezzo delle cose, se la bellezza è misura, se ordine, accordo, armonia; niuno mai al mondo ne espresse nelle opere sue più che l'autore degli Edipi e del Filottete. Cercando nella storia delle altre letterature un nome con cui paragonarlo, mi pare che Virgilio e il Petrarca, benchè in altre specie poetiche, si possano collocare allato a lui. Ma se cerco nella storia generale delle arti belle, veggo che Raffaello pittore è un ritratto, o più tosto un emulo di Sofòcle poeta. Paragonato ad Eschilo, Sofocle risulta forse men sublime, ma più perfetto. Dirò meglio, che in Eschilo il significato drammatico è più vivo, pieno e sincero, ma il dramma men perfetto; e che in Sofocle il significato drammatico è un pochissimo annuvolato, ma perfettissimo il dramma.

Nel dramma di Euripide, siccome ho detto, comincia a vedersi, non la rappresentazione ricavata dal coro, sì il coro dalla rappresentazione: e perciò da lui comincia lo scadimento dell'arte. Raccogliendo il poeta tutte le sue forze per mettere sotto agli occhi e rappresentare al vivo il terribile giuoco delle passioni, nè di altro non curando; ne seguiva, che il velo il quale ci cuopre l'avvenire, e che è tessuto a punto dalle passioni, in luogo di lacerarsi, diventava più fitto. Laonde direi, non già che il dramma si corruppe per essersi trascurato o snaturato il coro,

ma che più tosto il coro si trascurò e snaturò per essersi corrotto il dramma, cioè smarrito il suo vero sentimento. Euripide non esagera le umane passioni, a fine che si vedano urtarsi tra loro e punirsi e distruggersi da sè medesime, e per quella distruzione mi si apra il varco da leggere nel chiuso avvenire; ma intende unicamente ad esagerarle, e per quella esagerazione commuovermi. Or ciò importa, che a lui bastava la rappresentazione, ed era inutile il coro; e che tanto meglio parevagli di poter conseguire il suo fine, quanto più fiere passioni mettesse in iscena, e quanto più atroci fatti sapesse inventare. Così un primo errore ne generò molti. Dico molti, perchè non solamente egli cade nel soverchio atroce, ma eziandio in una spessezza di sentenze morali al tutto importuna. Siccome l'ingegno dell'uomo era tragico da natura, verisimilmente egli accorgevasi che il suo dramma non pareggiava l'idea del dramma la quale gli splendeva all'ingegno, e non colpiva lo scopo. Lo scopo è, come sapete, una contemplazione dell'avvenire: onde, conciossiachè egli non vi pervenisse per via poetica, si sforzava di pervenirvi per una via filosofica, ovvero oratoria, cioè per mezzo di arguti discorsi e sentenziosi detti. Ma la filosofia e l'eloquenza, essendo fuori di lor luogo nel dramma, riuscivano alla sofistica e alla rettorica. E queste in effetti sono due altre macchie di Euripide, di Euripide privilegiato di una

vena drammatica ricca e potente, la quale uscì del suo letto, e per esserne uscita s'intorbidò nel corso.

Sviata e intorbidata con Euripide la drammatica teatrale, non si ravviò nè restituì nel suo puro essere, allora che, dopo venti secoli, si volle risuscitare l'antico dramma. Si conobbero Eschilo e Sofocle, ma Euripide si studiò e imitò: se non da tutti, almen da coloro che più studiarono e più piacquero. E come chi esce di via, quanto cammina, tanto si allontana dalla meta; così avvenne, che se da Euripide si velò, da'suoi moderni imitatori si oscurò affatto, si dimenticò, s'ignorò il significato della poesia drammatica. E l'estremo decadimento, se vogliamo considerar l'indole interna e non il volto esteriore dell'arte, vedesi nel Voltaire. Non dico ciò, perchè io aborrisco il beffardo nemico della mia fede; chè saprei distinguere, se bisognasse, il poeta dall'incredulo; ma perchè veramente lo disprezzo come drammatico. Egli è il contrapposto più perfetto di Eschilo; conciossiachè possieda a maraviglia l'artificio della rappresentazione, e non abbia scintilla di estro. Oltre la non comune abilità di scrivere e di rimare secondo quella maniera francese, il Voltaire fa pruove di molta industria in concertare scontri e situazioni di personaggi, dove sia impeto, calore e contrasto di passioni. E le passioni le descrive così al vivo, che non so chi lo superi. Or tutto questo, se dà ragione del-

l'attrattivo che sentesi a leggere o veder rappresentare l'Alzira e la Zaira e le altre sue tragedie, non è argomento però d'ingegno poetico, nè che quelle sieno conformi all'idêa del dramma teatrale. Anzi io vado più là, ed affermo che tanta diligenza e squisitezza in descrivere le passioni uccide la poesia. Per certo le passioni campeggiano nella drammatica, in quanto esse, accese, bruciano, dirò così, e consumano la parte sensibile dell'uomo dalla quale nascono: per il qual bruciamento segue che la natura spirituale risplenda, in quel modo che la drammatica richiede. Ma altro è il lento bruciarsi, che suole dar fumo, ed altro il repentino infiammarsi, come di cosa percossa dal fulmine. Or la passione opera nel vero dramma come la saetta, che in un attimo tocca, divampa, incenerisce: e così la trattano Eschilo e il grande inglese, del quale non vi ho parlato ancora. Per contrario il Voltaire, e gli altri che tengono di quella sua maniera, deliziandosi nella descrizion minuta delle passioni, non traggono dall'incendio de' sensi una fiamma che illumini lo spirito, ma fumo e caligine che offusca: onde io soglio dire, che costoro usano il mezzo, non per conseguire, sì per non conseguire il fine. E ciò intendetelo, non di un sol genere di passioni, ma di tutte: e conciossiachè la più parte delle passioni drammatiche si riducano al dolore, o partecipino di quello, intendete che il dolore non è mezzo dram-

matico in quanto semplicemente dolore, ma in quanto paja o espiazione o punizione; cioè in quanto manifesti il mondo morale o futuro che si chiami. Anche la bestemmia, la quale suole erompere dal cuor furibondo o disperato, ed è una negazione del mondo morale, può aver luogo nel dramma, se vi s'introduca siccome un mezzo a far meglio manifesto quel mondo; conciossiachè spesso la negazione susciti, quasi di contraccolpo, l'affermazione, e ne faccia le veci, o la rinforzi almeno e renda più viva. E come ciò si possa, lo dimostrano le bestemmie di Capaneo ne'*Sette contro Tebe* di Eschilo; il qual dramma è una delle più sublimi rivelazioni del mondo avvenire. A quell'esempio, e forse anche al Prometeo, mirò nel suo *Caino* il Byron, che ebbe ingegno certamente assai più drammatico del Voltaire. Ma le bestemmie di quel Caino non aprono, come le bestemmie de'Sette a Tebe, anzi rabbujano e chiudono la vista del mondo morale, e però riescono ad un effetto ch'è il contrario di quello che deve proporsi la poesia drammatica. E perchè non paja che io condanni come poeti coloro solamente che come scredenti non li amo, aggiugnerò a'due testè nominati, e biasimerò per la medesima causa, un nome che pregio ed ho caro ed ho lodato altre volte, cioè il Petrarca. Il nostro Petrarca tentò egli pure questa specie di poesia della quale ora parliamo, non veramente con un dramma teatrale, ma co'

Trionfi, che sono, a mio credere, un poema drammatico. Ma l'affettuoso lirico non avea la vena di quest'altra specie di poesia; onde in cambio di mettermi a contemplare, come par che si proponga, la fine e l'avvenire della vita degli amanti, mi fa in be'versi, e non senza tedio, un po'la storia e un po'la difesa de'suoi amori.

Allato a'Trionfi di Francesco Petrarca metto volentieri i drammi teatrali del Racine, spirito gentile, composto, sagace notomista de'cuori, dipintor vivace delle passioni, elegante verseggiatore, di maggior vena drammatica che il Voltaire, ma scarsa nondimeno. In generale si potrebbe fare una schiera di tutti i poeti da teatro di tutti i tempi, e collocare all'uno estremo il Voltaire, ed Eschilo all'altro: colui, come esempio del senso drammatico ottuso affatto; e questo, come l'esempio della virtù contraria. Coloro che vengono a trovarsi tra'due estremi, sono o no buoni drammatici, secondo che stanno più presso a questo o a quello. E così uno de'più remoti da Eschilo si vedrebbe il Racine; e poco men remoto lo Schiller: nel quale trovo qui e colà affetto lirico, ma estro drammatico raramente. Vittorio Alfieri viene un poco più qua; ma, mi si perdoni, resta tuttavia assai lungi dal segno. L'estro mi pare che non gli mancò, ma gli stava fisso nella mente un concetto non vero della drammatica; ed egli lavorò, non secondo che natura lo guidava, ma secondo che dettava-

gli il concetto della mente. E per questo vedesi, che a quando a quando il gagliardo ingegno rompe l'indegna e volontaria catena, e trionfa, e produce un dramma come il Saul, e dimostra che l'uomo era nato per emulare Eschilo, ma la torta educazione che egli die'a sè, lo sviò e ridusse minor di sè. Anche Pietro Corneille nacque privilegiato di ricca e possente vena drammatica, la quale fu impedita da mille ostacoli, ma ruppe qualche volta le mal costrutte dighe, e corse il natural cammino, e quasi toccò la meta a cui la natura avealo destinato. Il *Polieuto* è tragedia degna di Eschilo; conciossiachè a quello spettacolo di passioni sollevatesi minacciose dall'imo fondo del cuore, e con procellosa celerità venute in guerra l'una contro l'altra, e flagellanti aspramente lo spirito intorno a cui si agitano, ti è dato di contemplare il fondo della vita umana, così nudo e spaventevole, come lo contempli nell'eschileo Agamennone, che in un'ora dalla cima della felicità precipita nell'abisso della miseria. Perfetta sarebbe quella tragedia francese, se fosse un po' meno francese, cioè se qua e là tu non vi sentissi la svenevole galanteria di quella corte. Il qual difetto macchia le opere del Racine, e gli altri lavori drammatici di Pietro Corneille, eccetto, mi pare, il Cid. Gli altri difetti sono l'ammanierato accademico o di scuola, del quale ho già detto, e il tedio del verso francese, chiaramente inetto ad ogni poesia fiera e concitata.

Digitized by Google

Ma il vizio capitale e di lui e degli altri che abbiamo nominati, è che non intesero o trascurarono l'ufficio del coro.

Notate che io dico l'ufficio del coro, e non il coro. Non voglio adesso disputare, se oggi il coro sia possibile o conveniente. Io credo di sì; e se ci si mette un ingegno come io dico, sono persuaso che ne riuscirà a bene. Ad ogni modo anche senza del coro il dramma può avere il significato drammatico, il quale gli antichi suscitavano con quel mezzo: e ne fanno fede i due spagnuoli Lope de Vega e Calderon, e l'inglese del quale ho ricordato solamente il nome più volte. Questi tre in tutta la serie de'drammatici tu troverai essere i più vicini ad Eschilo, se consideri l'essenza e non la superficie del dramma. E l'inglese in ispezialtà, non che prossimo o somigliante, pare esso Eschilo, rinato dopo venti secoli, a Londra in vece di Atene. Io mi stupisco, quando penso che l'inglese forse conosceva appena di nome il greco, e vedo che talvolta s'imbattono anche nelle parole. Se non sapessi, per esempio, che la cultura letteraria di Guglielmo Shakespeare era così povera; le celebri parole di lady Macbeth a mirare le sue mani, che le pajono macchiate di sangue, affermerei che sieno imitate dalla Clitennestra di Eschilo: e lo stesso è d'infiniti altri luoghi. Anzi che vedere in questo mirabile incontro di due ingegni un caso fortuito, io sono inclinato a riconoscervi una pruova dell'immuta-

bile idea del dramma, la quale rilucendo a due ingegni tanto distanti l'un dall'altro, ebbe potere di avvicinarli. L'interstizio di tanti secoli, e la diversità dall'Atene di Temistocle alla città di Elisabetta, bastano a dar piena ragione di tutte le differenze che distinguono le opere de' due poeti. Certo non sono lievi differenze; ma esterne anzi che intrinseche; e mi maraviglio che non sieno maggiori. Che se l'inglese è dissimile in alcune parti da Eschilo, è dissimile, sappiate, anche da sè medesimo. In lui sono quasi due poeti; uno figlio ad Eschilo e a Dante, simile ad entrambi, quasi uguale a Dante, affatto uguale ad Eschilo; e l'altro, dissimile da quelli, e padre a' men buoni tra' moderni. Di niuno de' suoi poemi si può dir ch'è bello a perfezione; e di tutti dee dirsi che ci ha un tesoro di bellezze. Non è questa beltà de' lidi, delle colline, del cielo d'Italia e di Grecia, temperata, dolce, armoniosa; ma rubesta e selvaggia, come delle selve dell' Orenoco e delle rive del Missisipì, quali in parte sono oggi ancora, e molto più quali furono all'occhio de' primi discopritori. Si potrebbe la poesia di lui paragonare a un coro di voci bellissime, le quali però scroscino a quando a quando, e talvolta anche scordino insieme ed escano del tuono. Ma si pensi, che egli era cinto da una barbarie che cominciava a digrossarsi appena: alla quale in parte soggiaceva egli stesso, ed in parte eragli forza di condiscendere a bello studio per

dar nel genio agli spettatori. E di qua il troppo feroce, le stravaganze grottesche, le facezie importune, lo scompiglio delle parti, e certe raffinatezze o lambiccature da scuola, le quali accusano l'imitazione de' classici non connaturati, e per questo mal riuscita. Il fastidio però di cotali difetti basta una sola frase a dissiparlo, la potente frase di lui, la quale di colpo e come per forza d'incanto ti rapisce nel mondo avvenire. All'impeto di quella frase ispirata tu non puoi contrastare, se' conquistato, hai perduto ogni abilità di censore, e quasi t'impaurisci della sublimità o, dirò meglio, delle profondità dove ti vedi trascinato. Sono quelle le profondità del cuore umano? ovvero le profondità dell'inferno? Non so; o più tosto so che sono l'una e l'altra cosa insieme: conciossiachè il drammatico inglese, non solamente mi trae giù a vedere l'imo cuore di Macbeth e Jago e Riccardo III, ma in quel cuore mi fa vedere l'inferno con tutti i demonii. Quest'arte di snudare il cuore, e colà dentro specchiar l'inferno, niuno la possiede più del Shakespeare: niuno forse al par di lui. L'Inghilterra orgogliosa di sue navi, di sue colonie, di sue tante ricchezze, con ragione s'inorgoglisce di aver dato i natali al grande scopritore del secreto de' cieli, che fu Isacco Newton; e può con altrettanta ragione inorgoglirsi per un sì grande scopritore del secreto de' cuori, come fu Guglielmo Shakespeare: chè gli abissi del cuore non sono più facili a penetrarsi, che gli

abissi del firmamento. E il Shakespeare non solo scuopre gli abissi del cuore, ma in quegli abissi scuopre altri abissi, cioè l'inferno, come ho detto. Qualche volta, quando bisogna, nel cuore egli vede e rappresenta anche un'immagine del paradiso; come fa in Giulietta e in Desdemona. Laonde, se per la fierezza della musa e per la terribile grandiosità del dramma giostra del pari con Eschilo; gareggia anche con Sofocle per l'arte di temperare i feroci co'gentili affetti e d'introdurre la scena più addentro nel cuore umano. Così egli congiugne in sè solo le virtù de'due sommi antichi; e se non gli fosse mancata quella tanta armonia del greco o dell'italo ingegno, forse avrebbe superato entrambi. Ma in verità nè Eschilo nè Sofocle sono superabili; e basta alla gloria di Guglielmo Shakespeare l'essere collocato accanto a que'due, e tutti e tre molto sopra a quanti altri composero drammi teatrali.

Il Lope de Vega e il Calderon sono per certo degni di gran lode, e in quanto al sentimento drammatico non cedono a'tre sommi. Piace eziandio nel primo de'due l'ampiezza de'disegni, la varietà ricca, la facile fecondità; ma la troppa volgarità e fiacchezza ti offendono. Più fiera e più raccolta in sè procede la poesia del Calderon, il quale con ardite invenzioni sveste risolutamente la sostanza della vita da tutto il vano ingombro di cui la cuoprono i sensi, e ti presenta l'immagine dell'avvenire più pronta forse

che non faccino Eschilo e l'inglese: ma il suo dramma è quasi tutto esteriore; chè egli non penetra nel misterioso bujo dell'anima, e mette in azione Gajo e Sempronio anzi che l'anima di questo e di quell'uomo. Se la musa di lui leggesse ne'cuori, come legge negli avvenimenti, egli andrebbe del pari co'tre sommi. In ogni modo al teatro spagnuolo non manca l'essenza de'drammi, cioè quello a che serviva il coro nell'antico teatro. E di ciò fu causa, che essi, e l'inglese altresì, non impararono il dramma nelle poetiche, ma pigliarono e ripulirono quello che nasceva in mezzo al popolo, da'tempi, da'costumi, dall'eterno bisogno della natura nostra. Così fecero Eschilo e Sofocle; così Guglielmo Shakespeare e gli spagnuoli; non così gli altri che ho nominati: e perciò questi perdettero di vista lo scopo, e quelli vi arrivarono. Vi arrivarono però per vie diverse gli uni dagli altri: i due greci, ajutandosi principalmente del coro; e i tre moderni ajutandosi di altri modi. Di questi modi il primo è la gran moltitudine de'personaggi in un medesimo dramma: la qual moltitudine di personaggi, portando seco anche una certa varietà di casi, fa che lo spettatore, congiugnendosi mediante l'affetto ora con questo ed ora con quello, e non mai immedesimandosi totalmente con un solo, non resti immerso nella passione altrui, e non perda la facoltà della serena contemplazione poetica. Un altro modo è

di abbracciare nell'azion drammatica un ampio spazio di luoghi e di tempi: con che si consegue, non pure che lo spirito non si concentri ne'particolari e non diventi schiavo di una passione, ma che, allargandoglisi il campo di sotto, venga a trovarsi come trasportato in luogo alto e aperto e più opportuno alla contemplazione. Finalmente usano l'inglese e i due spagnuoli di mescolare il riso e il pianto in una medesima composizione. Nè questo è senza qualche utilità, rispetto al conservare il significato drammatico; imperciocchè oscillando il poeta e lo spettatore da un estremo all'altro, a guisa di pendolo tra gli estremi di un arco, passano più volte per il punto di mezzo, e vengono più volte a trovarsi in una condizione che può chiamarsi equilibrio dello spirito, la quale rende la contemplazione facile e pronta.

Alla mancanza del coro, dunque, e a'detti tre modi di sopperirvi, cioè alla moltitudine de' personaggi, all'occupazione di un vasto spazio, e al mescolamento del riso col pianto, si riduce la differenza che corre da' drammi di Eschilo e Sofocle a quelli del Lope de Vega, del Calderon e del Shakespeare. Vero è che i due greci talvolta sono essi pure alquanto più liberi circa il numero de' personaggi e circa l'ampiezza del luogo e del tempo; ma non passano mai una certa misura. Ed anche, o io m'inganno, ne'Persiani di Eschilo mi par di vedere co-

me se al poeta spuntasse il riso a fior di labbra, ne'rimproveri di Eteocle al coro delle donne; e altresì nell'Ajace di Sofocle, quando Tecmessa racconta come incominciò la pazzia dell'eroe, e come quegli di notte, al bujo, piglia in mano una spada a due tagli, esce di casa, e vi ritorna trascinandosi appresso tori legati e mandriani e agnelli, e questo scanna, a quello tronca il capo, quell'altro passa fuor fuora, gridando poi parole ingiuriose degli Atridi e di Ulisse, i quali credette di avere ammazzato in quella strage di bestie. Ma quello è un principio appena di riso, che non si può tenere, perchè sorge dalla necessità del fatto, ed è tosto respinto indietro e soffocato dal dolore o dal terrore prevalenti. Di modo che si può conchiudere universalmente, che i tre migliori drammatici moderni, avvicinandosi agli antichi in quanto al mantenere il vero significato del dramma, se ne discostino in quanto al modo di pervenire al fine. Per contrario, se guardiamo a'mezzi anzi che al fine, troveremo che assai più di quelli si rassomigliano a'greci antichi il Corneille, il Racine, l'Alfieri e qualche altro de'moderni. Or, chi di loro ha fatto migliore elezione? chi provveduto più saggiamente alle leggi dell'arte? Di ciò potremo risolverci, quando sarà detto, che cosa importi la rappresentazione nel dramma teatrale.

LEZIONE XXXIII.

Delle leggi della rappresentazione, e in prima della distinzione del dramma in tragedia e commedia.

Sì il coro e sì i personaggi operanti per rappresentazione sono maschere del poeta. Quella è maschera pigliata per parlare , e che non cela il poeta; e questa una maschera pigliata per operare, e che totalmente l'occulta. Perciò è manifesto, che se il dramma non fosse altro che un coro, la maschera non impedirebbe il poeta che egli potesse ridere e piangere di un medesimo fatto: conciossiachè colui che parla di un fatto, lo guardi; e chi guarda, possa piangere e ridere secondo la sua interna disposizione, quale che sia la natura del fatto in sè. Per contrario, chi opera e patisce, colui o gode o si duole, e però o piange o ride. Laonde quando il poeta piglia la maschera di attore, come fa nella rappresentazione; allora non gli è più lecito, mi sembra, di tragittarsi alternamente dal riso al pianto, ma è forza che perseveri nell'uno o nell'altro, secondo che ha cominciato. Ora, essendo stato questo il progresso della drammatica, che al semplice coro si aggiunse la rappresentazione; cioè a dire, che il poeta prese, non tanto una maschera per parlare, ma eziandio la maschera

di attore; fu effetto del progresso, che il dramma non più accoppiasse il ridicolo al grave, e la commedia si separasse dalla tragedia nettamente. Ci è altre ragioni, che diremo appresso, per le quali il dramma, diventando teatrale, non deve confondere insieme la commedia e la tragedia; ma ora ci basta la necessità della rappresentazione. E a chi non si arrendesse a cotesta necessità, io gli farei questo breve discorso: Che maschera piglia il poeta nel dramma teatrale? Di gente che sono in azione. E chi è nell'azione, può egli godere e sofferire nel tempo medesimo? No. Dunque il dramma teatrale non ride e piange nel medesimo tempo.

Il dramma diventò teatrale propriamente con Eschilo; perchè da lui incominciò a cavarsi dal coro la rappresentazione, come si disse. E perciò con Eschilo incomincia la chiara separazione della commedia dalla tragedia. Attenendoci strettamente alla storia, dovremmo dire che la mutazione seguì alquanto prima, per opera di Tespi: ma conciossiachè noi ora non facciamo indagini storiche, nè cerchiamo i rozzi principii dell'arte; non ci accade di risalire di là da Eschilo. Al cui tempo, non solamente una maggior finezza di giudizio persuase i poeti a distinguere il comico dal tragico, ma così richiese eziandio la cresciuta pulitezza de'costumi cittadineschi; perciocchè gli Ateniesi a que'giorni non erano più oramai in condizione di voler essere balzati

bruscamente dal riso al pianto, com'è proprio de' barbari, e molto più de' selvaggi. La barbarie è confusione e disaccordo; e la civiltà è discrezione ed armonia: onde se nel tempo più remoto i Greci, alle feste di Bacco, amavano di piangere e ridere mescolatamente, siccome o forsennati o ubbriachi; dopo Maratona e Salamina amarono, sì, il riso e il pianto, ma l'un dopo l'altro, separatamente. E perciò da Eschilo in qua alle feste di Bacco gli spettacoli erano disposti in maniera, che alle tragedie seguisse o precedesse la commedia, ma non si confondessero l'una con le altre. E fu in loro il discernimento e il bisogno di armonia tanto squisito, che anco il subjetto tragico solevano, diciamo così, vagliarlo; e sceveratone tutto quello che non fosse alto e solenne, trattavanlo a parte, e ne componevano il dramma satirico. Il quale io credo si distinguesse dalla schietta commedia principalmente per questo, che avea per lo più a subjetto la stessa azione della tragedia, ma guardata non tragicamente, e gli stessi personaggi di quella, ma con faccia ridicola: onde può definirsi che fosse stato una commedia ricavata dall'argomento e da' personaggi della tragedia. Si pensi di ciò come piace, è certo che dovea venire, e che venne effettivamente un giorno, nel quale gli animi, già digrossati, non patirono più il miscuglio, e divisero la tragedia dalla commedia. E quello fu il giorno in cui si perfezionò sì l'una e sì l'altra forma della dram-

matica teatrale. Per la qual cosa noi dicemmo infin dal principio, che il vero dramma nacque dal ditirambo, ma non immediatamente. In prima il ditirambo si partì in treno e in satira; e poi dal treno emerse la tragedia, e dalla satira il dramma satirico e la commedia.

Se egli è così, il popolo inglese a'giorni del Shakespeare, e lo spagnuolo a'giorni del Lope de Vega e del Calderon, conviene che fossero stati gente assai più grossa de'Greci, e massimamente degli Ateniesi, del tempo, non che di Pericle, ma di Milziade e di Temistocle; conciossiachè i drammi di que' tre poeti confondano alquanto i confini della commedia e della tragedia, e sembrino immediatamente nati dal ditirambo. Mi piace, ed è necessità di arte, che sì nel dramma tragico e sì nel comico sentasi il soffio del ditirambo; chè in ciò sta la poesia dell'uno e dell'altro componimento: ma dee sentirvisi un ditirambo di uomini e tempi più culti, ossia distinto già in treno e in satira. Brevemente, la mia opinione sopra di ciò è questa: che non ci ha vera commedia nè vera tragedia, se non vi si senta, più o men lontana, l'origine ditirambica; ma che difettosa è quella commedia dove troppo si senta del treno, e difettosa quella tragedia dove troppo della satira. Che nella commedia scoppii qua e là una voce irosa, o un lamento sulla stoltezza degli uomini; non guasta. E così non si abbassa nè snatura la tragedia, se

a quando a quando vi si ricordi, che l'uomo malvagio è anche stolto. Ma altro è o un grido passeggiero di sdegno o un motto di beffa, il quale paja quasi involontario; ed altro il dar luogo presso che uguale al riso e al pianto sì nella tragedia e sì nella commedia, indifferentemente.

Tanto è a dire che si senta l'origine ditirambica, quanto che non si smarrisca l'alto significato della poesia drammatica. Laonde tutto quello che, trattando del dramma in generale, dicemmo del modo di conservare il significato drammatico; sebbene appartenga più propriamente alla tragedia, a cui era volto allora il nostro pensiero; nondimeno si applica pure alla commedia, proporzionatamente. E per verità, anche la commedia pare che in antico non sia stata altro, che un coro interrotto e variato dalla rappresentazione. E finchè il coro fu conservato, l'indole genuina della commedia non si alterò. Testimonio n'è Aristofane, ammiratore di Eschilo, ed egli stesso un altro Eschilo, l'Eschilo della commedia. Come si possa ridendo addivenir sublime; come la poesia dal fango spicchi il volo alle più alte e serene regioni; il dimostra col suo esempio Aristofane. Veramente troppo è il fango dove ficca il grugno, troppo impudente la sua licenza, troppe le lordure, di cui lo spirito del lettore si sdegna, e talvolta persino lo stomaco: ma le ti pajono sempre come sono, lordure; e il poeta spesso ti

trasporta in luogo onde meglio le giudichi e più le disprezzi. Anche, sebbene le sieno le sozzure di questo basso mondo, egli ha l'arte di fartele vedere in un altro mondo, e però di un altro modo, più stravaganti, più vili, più indegne dell'uomo, più meritevoli di riso, più comiche. Come ciò possa farsi, ve lo insegnano, per citarne due soli esempii, le *Rane*, la cui scena è l'inferno, e le *Concionatrici*, che fingono uno stato governato da donne. La quale invenzione, cioè di trasmutare in un mondo incognito e nuovo il più basso e più vil mondo di quaggiù, ha questo vantaggio; che spoglia i fatti biasimevoli di quel certo che serio e doloroso ch'è sempre insito in loro se e' sono reali, e ne mostra soltanto la faccia ridicola, e tutta quanta è la loro ridicolezza, intiera, ignuda, senza temperamenti e senza velo. L'arte medesima fu sovente usata, tra gli antichi, da Plauto, che non è pari, ma simile ad Aristofane, per bizzarria e novità d'invenzioni. Così nell'Anfitrione, mettendo egli in commedia Giove e Mercurio, già con questo solo ti mette fuori del mondo effettivo, bandisce dalle cose ogni serietà, ne accresce il ridicolo, e del fatto non pone altro in veduta se non ciò che desta il riso. Fra' moderni possiede quell'arte, in un modo tutto suo e pellegrino, il Shakespeare, e nessun altro. Guglielmo Shakespeare, principe della moderna tragedia, è grande altresì nella commedia; ed ha verificato la sentenza di Platone,

che a chi possiede l'arte tragica, deve appartenere la comica altresì. Certo, secondo le nostre dottrine, o una medesima o una molto simile attitudine d'ingegno occorre per la commedia e per la tragedia; essendo proprio all'una e all'altra il mirare l'esito delle cose, o le cose nell'esito. Or nell'esito delle cose, con uno sguardo fugace e spensierato si vede il vacuo, e si ride; e con uno sguardo fisso e penetrativo si vede il serio, e si trema o piange. Direi, che sì il comico e sì il tragico si affacciano alla soglia dell'avvenire, ma l'uno vi scorge il bujo e la confusione senza più, e l'altro scorge nel bujo le Eumenidi, come fanno Eschilo e Sofocle. E perciò parmi che la sostanza della commedia sia accennata in quelle parole che dice Anfitrione presso Plauto, *Non secus est quam si ab Acherunte veniam* (1). L'Acheronte è la vera scena, cioè il vero luogo dove segue sì l'azion tragica e sì la comica: ma nell'Acheronte della tragedia vedi l'uomo pagato della sua azione; e nell'Acheronte di Plauto e di Aristofane l'uomo lo vedi gabbato, cioè i suoi sforzi riusciti al nulla. Questo riuscire a nulla, questa vacuità di effetti, il vano, in somma, dell'uomo, della vita e del mondo, è il ridicolo per sè, ed è la macchina, la catastrofe, l'essenza della commedia. E chi riesce a mostrare la vanità di uno sforzo, di un desiderio, di una intenzio-

(1) V. *Amph. Act.* V, *Sc.* I. 26.

ne, di qual si voglia detto o fatto umano; colui è da dire che ti abbia condotto in sulla prima soglia di Acheronte, ed abbia composto una commedia: come, d'altra parte, chi ti fa passare quella prima soglia, e ti trasporta nel bel mezzo del Tartaro o dell'Eliso, colui è il tragico. E da ciò intendete, che sebbene sieno assai distanti tra sè le vie del comico e del tragico, nondimeno ad un passo e'si scontrano insieme: il che vi spiega, donde nasce che in certi luoghi Aristofane, l'inverecondo buffone, s'innalzi fin presso alla sublimità austera e sacerdotale di Eschilo.

Dopo Aristofane la commedia diventò più prudente, ed anche alquanto più pudica. Alla prudenza si ebbe a rassegnare per necessità, quando le venne interdetto di cacciarsi nella politica e di porre la bocca nelle cose e negli uomini di stato. Questo interdetto però, confinandola nella vita privata, la impoverì e svigorì. Nè poi, cessata la gelosia di stato e tolto il freno alla parola, ha potuto essa ricuperare l'antico ardire; conciossiachè le effemeridi le abbiano già preoccupato il passo, ed oggi l'invidia, o forse anche la giustizia politica, sfogandosi nell'*Arlecchino* e nel *Fischietto*, non abbiano cagione di smaltir l'umore in commedie tali, quali sono la Pace, gli Acarnesi, i Cavalieri ed altre simili di Aristofane. Si ritirò, dunque, e si è tenuta fin oggi quasi sempre dentro la cerchia de'fatti domestici la commedia. E come la famiglia fa spesse volte onesto l'uomo dissolu-

to, così ebbe potere di far la commedia alquanto più onesta. E tale fu quella di Menandro, che si perdette nell'original greco, ma conservasi nell'imitazione latina, di Terenzio, così bella, che più bello non fu certo l'originale. Da Terenzio non se'trasportato in un mondo nuovo e bizzarro, dove si rifletta questo basso mondo con le sue bassezze; nel che si dimostra maggiore acume d'ingegno comico: ma ti si pone sotto agli occhi un'immagine così netta della vita ordinaria, che presto ti avvedi come la si appoggi o corra sul vacuo, e sorridi; al quale effetto si richiede un ingegno comico mediocre. Un fatto che stranamente s'intrighi e inopinatamente si sciolga, suol essere l'azione di tali commedie, che perciò da alcuni furono chiamate commedie d'intreccio, e con questo nome distinte dal genere delle commedie aristofanesche, le quali si chiamano di *caricatura*, forse perchè sogliono esagerare le qualità viziose degli uomini, a fine di renderle più ridicole. A farvi comprendere più addentro la natura di queste commedie d'intreccio, vi dirò che procedono ordinariamente per una di queste due vie: o di rappresentar l'uomo che ordisce un intrigo, ma qualche accidente glielo rompe; o di rappresentar l'uomo che tende a un fine, ma o gli accidenti o le furberie altrui lo intrigano, e gl'impediscono di pervenire. Nell'un caso e nell'altro la qualità comica nasce dal vedersi l'azione umana urtare nel nulla, e scornato l'autor di

lei, a similitudine di quel che parrà nella vita avvenire. Se questo non si vede, non ci ha commedia, nè poesia in nessun modo: e però da noi non si fa neppure un motto di molti, che si reputano comici per arte d'intreccio, ma non sono.

Un altro modo comico, diverso tanto dal modo di Aristofane quanto da quel di Terenzio, è di andare a scoprire il vacuo dentro allo spirito stesso dell'uomo: e a cotesto modo riduconsi quelle che chiamano, se non vo errato, commedie di carattere. È cotesta una maniera più fina di eccitare il riso, e richiede maggiore acume che la maniera terenziana; e però desidero che m'intendiate bene, ed io me ne ingegnerò dal mio canto. Figuratevi, dunque, che con un anello incantato, come lo ebbe l'Angelica, voi penetrate invisibili nella camera di un uomo grave e da faccende, quando egli sia solo affatto e non si creda visto da persona. Forse lo vedreste far guerra alle mosche, come quella bestia d'imperator romano; forse acconciarsi la parrucca, o far visaggi rimpetto allo specchio; forse annoverare i correnti del palco, o passeggiando industriarsi, come faceva Giusto bottajo, di *porre i piedi nel mezzo de'mattoni, schifando con ogni diligenza di non toccare i conventi;* forse affaticarsi di altre simili vanità; spesso, in somma, occupato del nulla ed operante il nulla. Affe', se metteste in iscena un tale spettacolo, e se potesse mettersi, io vi sto mallevadore che vi verrebbe fatta un'a-

mena commedia, e che eccitereste grandi risa negli spettatori. Or figuratevi di andare a sorprendere l'uomo colà dov'egli è sempre e affatto solitario ed invisibile ad altrui, cioè nel secreto dell'animo proprio. Che scorgerete laggiù in quelle camere, chiuse a tutti fuorchè all'occhio del poeta? Più, o più spesso, materia di riso, che di altro; conciossiachè voi vi scorgerete, che al più solenne apparato esterno della persona il più delle volte dentro risponde nulla, e che fatti strepitosi e rumorosi effetti nascono sovente da cause interiori lievi o nulle. E talvolta, se l'animo bolle dentro e fieramente si affanna, vedrete che a quel movimento non risponde nulla di fuori. In somma, o dentro o attorno all'animo troverete facilmente il vacuo, cioè il seme della commedia. E a questo partito si sono appigliati i più famosi de' comici moderni, tra'quali io consento che principi sono il Moliere ed il Goldoni. Niccolò Machiavelli forse fu il primo che tentò non infelicemente questa via; ma fini scrutatori e ameni rappresentatori d'indoli umane e delle levità delle umane indoli, i quali gareggino con que'due, non ci ha, o io non conosco. Nel Moliere concorrono quasi tutte le parti che si ricercano a formare un comico eccellente. Al Goldoni, eccetto le commedie in dialetto veneziano che sono leggiadrissime, manca lo stile schietto e la grazia pura e vivace del linguaggio famigliare, di cui porgono esempio perfetto i comici fiorentini del

milcinquecento: a'quali, d'altra parte, se n'escludi Lodovico Ariosto che non è fiorentino, dirai che mancano tutte le altre qualità comiche.

Arguto e convenientissimo alla gentilezza de' presenti costumi è questo genère di commedie, che traggono il riso dalla sagace osservazione e dalla fedel rappresentazione delle indòli umane; ma le guasta facilmente un difetto. Ed è, quando il vacuo che si annida dentro o si accampa intorno allo spirito dell'uomo, lo affanni troppo dolorosamente, come spesse volte suol fare. In tal caso la contemplazione dell'affanno di un nostro simile o scema o spegne il sollazzo di vederlo azzuffare col nulla; sì che la commedia non raggiugne lo scopo, come vedesi qualche volta nel Moliere. L'Hegel distingue acutamente le commedie, secondo che il ridicolo che vi si mette in iscena, sia e paja ridicolo agli attori e agli spettatori, o soltanto agli spettatori; e dà la preferenza a quelle prime. Io accetto in ciò pienamente il suo giudizio; e noto che la commedia genuina, la quale nasce spontaneamente dal popolo, appartiene presso che sempre a quella prima maniera. Quali sono, per esempio, le figure comiche più popolari del teatro italiano? Arlecchino e Pulcinella. Or l'uno e l'altro non sono personaggi che credendo operare seriamente, ci fanno ridere, ma che operano ridendo per farci ridere; così che quelle commedie sono, a similitudine delle aristofanesche, azioni da giuoco agli stessi personaggi ope-

ranti, rappresentate per dar sollazzo a'riguardanti. Mi accordo dunque con l'Hegel, che sì fatte commedie sieno più conformi all'idea comica in generale. Ma non gli posso accordare, che sia la commedia colmo e termine estremo della poesia (1). Senza dubbio una tale opinione si confà a maraviglia con le sue dottrine metafisiche. Ma non è questa un'altra pruova della vanità di esse dottrine? Chi ha il cervello sano, o almeno fatto come l'ordinario degli uomini, il quale si possa persuadere, che al riso, e non oltre, arrivi la potenza dell'umana fantasia? e che quella facoltà la quale fanciulla partorì le figure di Achille e di Prometeo e di Antigone, debba poi mostrare il maggior vigore di sue forze producendo un figuro come Pulcinella ed Arlecchino? A me la commedia pare, non il sommo, ma l'infimo dell'arte: e però, in tanta rapidità del nostro discorso, parmi che il poco che si è detto di lei, sia già troppo. Per quello che si tace, basterà che da voi stessi applichiate alla commedia, ma non rigidamente, ciò che si è ragionato del dramma in generale, e ciò che si ragionerà della tragedia. Alla quale, attesa l'alta importanza, dedicheremo le poche parole che intendiamo di spendere ancora intorno alla poesia.

(1) V. *Cours d'estetique*, Vol. V. 220, 221.

LEZIONE XXXIV.

Di alcune principali proprietà del dramma teatrale, e della tragedia spezialmente.

Poichè il presente, come vedemmo, apparisce quaggiù impicciolito in un istante; tanto importa il ridurre a rappresentazione l'azion drammatica, quanto il ristrignerla ad un istante. Laonde chi scrive dramma da rappresentare in sul teatro, colui accetta le leggi e acquista i vantaggi del pittore e dello scultore, a'quali, a punto perchè l'arte loro è rappresentativa, è dato di mettere in veduta le invisibili immaginazioni, ma non più che da un punto solo e da un solo istante, sieno quanto si voglia ricche e vaste. Possono i pittori e gli scultori trarre più opere da una sola immaginazione; ma in un'opera sola non possono abbracciare se non solo un punto e un istante. E questo è il caso del dramma teatrale, che di evidenza e di prontezza d'impressioni vantaggiasi dal semplice poema drammatico, ma, dovendosi limitare al punto e all'istante presenti, gli cede di libertà e ampiezza. Di modo che, come per causa della rappresentazione vedemmo che sul teatro si separano l'una dall'altra la commedia e la tragedia, le quali nel poema drammatico convivono insieme; così ora vedesi, che per la medesima causa un argomento, per quanto sia

largo in sè, in sul teatro deve chiudersi in confini strettissimi.

Qui ci troviamo intrigati, come vi accorgete, in quel gran dibattimento delle unità drammatiche, il quale ha riscaldato tanto gli umori a' maestri e agli scolari da circa un mezzo secolo. E noi, com'è palese, ci mettiamo dalla parte de' rigidi; e forse di rigore vinceremo tutti. Non vogliamo far grazia a'poeti neppure di ventiquattr'ore, nè di due o tre miglia di terreno in giro, come dicono che Aristotele concedeva; ma metterli proprio alla disperazione, concedendo per durata un istante, e per estensione un punto. Tant'è: se si ha da lucrare il nome di pedanti, vogliamo avere il sollazzo di tormentare quelli che ci diranno le villanie. E la prima cosa li sfiderò a distrigarsi, se e' potranno, dalla rete di questo discorso: Il dramma teatrale, deve egli rappresentare l'azione?—Sì.—E rappresentare, importa egli ridurre al presente?—Sì.—E il presente, è egli più di un punto e di un istante?—No.—Come, dunque, volete che l'azione occupi, non dico mesi ed anni e regioni diverse, ma un giro di sole e l'aja di una eziandio piccola città?

In questa maniera io mi proverei di mettere alle strette e scemar l'ardire a coloro che non vogliono sapere di freno, nè di unità, nè di altro. Ma voi, di grazia, distinguete opinione da opinione, e ponete mente che io voglio ben altro

che i seguaci di Aristotele, e difendo la mia causa altrimenti. Coloro dicono così: La scena è lunga e larga qualche centinajo di palmi; il tempo che s'impiega a recitare una tragedia, è di due o tre ore; perciò noi dovremmo richiedere un'azione ch'effettivamente segua in altrettanto spazio di tempo e di luogo; ma siamo generosi, e vi concediamo il doppio, il triplo, e davvantaggio, se vi bisogna, ma con parsimonia sempre. Io poi metto in campo altre pretensioni, e dico: Sulla scena l'azione drammatica si fa presente, come farebbesi per opera di scultura o di pittura; il presente è un punto sì nel luogo e sì nel tempo; dunque l'azione del dramma teatrale deve concentrarsi a un punto. E parlo da senno, e sono risoluto che a un punto, a un punto indivisibile si concentri l'azione. Il concentrarsi a un punto però non importa, che essa occupi non più di un punto. A un punto dee pervenire; chè lì sta l'essenza e l'anima della tragedia; ma vi perviene da lungi più o meno; anzi, poichè l'azione si concentra, segno è che prima si amplia. Or, che legge o che ragione mi prescrive, quanta debba essere l'ampiezza di tempo e di luogo che, come sfera a suo centro, converga a quel punto? La ragione mi dice che dev'esserci unità di tempo e di luogo, ma non dice il quanto nè del tempo nè del luogo. Nè anche so indovinarmi, perchè si chiami unità di tempo lo spazio di un giorno, e non si pos-

sa chiamar similmente lo spazio di un anno o di un secolo. E lo stesso dicasi del luogo. Unità di tempo e di luogo non significa altro, ragionevolmente, se non continuità. E la continuità richiedo e reputo necessaria in ogni dramma, teatrale o no; ma la può trovarsi e può mancare, tanto in uno spazio di poche ore e di poche miglia, quanto in uno spazio di molti anni e di centinaja di leghe. Laonde, se io vedo continuità e accordo delle parti tra sè, e cospirazione di tutte verso quell'unico punto in che giace l'essenza della tragedia, io loderò tanto un'azione tragica la quale occupi tutta la vita di un uomo e un vasto paese, quanto un'altra che segua entro un'angusta cerchia in picciol tempo.

Il discorso è così chiaro, che' io non so come sia potuta nascere diversità di opinioni in questa materia. Ci dee forse star di mezzo qualche equivoco, il quale impedisca che c'intendiamo. Ripiglio dunque da capo la quistione, e domando: Allorchè vi state a veder rappresentare l'Otello o il Macbeth o il Re Lear; avete voi l'oriuolo in mano e il compasso, per misurare se ciò che si fa e si dice in sulla scena, può seguire in quello spazio che voi impiegate ad ascoltare e che abbracciate presentemente con l'occhio? Oh! se il poeta vi lascia così padroni del vostro giudizio, e non vi ha rapiti seco in altri spazii; o egli non è poeta, o la poesia non è fatta per voi. Il mondo poetico non si misura ad ore nè a passi, ed

è campato in sè stesso. E perciò, quando esso è ben commisurato e proporzionato e accordato verso di sè, voi vi movete lì dentro a vostro agio, nè cercate appoggiarvi agli spazii che il senso presentemente percepisce; anzi di questi non vi avvedete neppure. Quando tornate in voi stessi e nel mondo percepito da'sensi, sì che paragoniate gli spazii immaginati con gli effettivi; è segno che siate impacciati in quelli, perchè non sono tra sè continui e concordi. Una discontinuità, o una scordatura di tuoni, basta a farvi cader giù di subito dal cielo in cui una bella musica vi abbia rapiti. E così, allora voi ricadete dal mondo tragico nelle angustie di questo mondo volgare, e commisurate l'un con l'altro, quando si confondano e s'interrompano gli spazii veduti e misurati dall'immaginazione. Ma se l'immaginazione del poeta è potente e vivace ed armoniosa quanto bisogna; la vostra altresì, sorretta da quella, si mantiene in alto, e non si lascia distornare dal suo proprio spettacolo, per richiamarla che faccino di qua il senso e di qua il discorso della mente. L'arte, dunque, non istà nel metter di accordo la durata della recitazione, o della lettura, con la durata dell'azion che si rappresenta, nè le dimensioni della scena co' termini del campo immaginato; ma sì nel mettere di accordo tra sè i tempi e i luoghi immaginati, e nel fare che tutti convergano ad un punto. E se per legge drammatica di unità di

luogo e tempo intendesi questo accordo interno che diciamo, e questo convergere a un punto; la legge è ragionevole, e annoveratemi tra'campioni delle due unità.

Ma che cosa egli è questo punto unico dove si concentri l'azione, il qual punto diciamo esser come anima alla tragedia? La *catastrofe*. Se alcuno voglia in una parola sapere, dove sta l'azion tragica, io gli dirò, che in una catastrofe. Non è tragedia uno spettacolo, un séguito, un concerto di fatti dolorosi o lieti, virtuosi o scellerati, nobili o vili, ma sì una catastrofe; che viene a dire un rivolgimento o mutazione. Di che? È pronta la risposta, quando si consideri che la poesia drammatica è parvenza dell'azione, e che l'azione appartiene agli animi unicamente. La mutazione tragica, dunque, non è tanto di fortuna, quanto di animo. La mutazion delle fortune, come causa o effetto o compagna della mutazione degli animi, si vede nella tragedia, ma non è la tragedia. Or, conciossiachè il mutarsi dell'animo sia un atto semplicissimo, è manifesto perchè abbiamo detto che l'essenza della tragedia, la vera tragedia, consista in un indivisibile punto. Il dippiù serve come apparecchio a quel punto; e se non serve, è vizioso. Del qual vizio sono esenti affatto Eschilo, e Sofocle massimamente, ma non i moderni che ho più lodati, neppure il Shakespeare. In lui però l'abbondanza degli accessorii, anche inutili, non mai impedisce che

tu possa contemplare le mutazioni degli animi, come fanno i drammi de'due spagnuoli, e del Lope in ispezialtà. Per semplicità, recisione e nettezza del disegno, dobbiamo confessare che niuno de'moderni è tanto tragico e tanto prossimo a Sofocle, quanto il nostro Alfieri. Ma egli esagerò la semplicità del disegno in guisa, che cadde nel secco. Fatta questa eccezione, si può affermare che, dopo Sofocle, egli sia l'esempio migliore del come l'azion drammatica s'incentri in una catastrofe interna dello spirito, e del come tutte le parti sieno coordinate e rapidamente arrivino a quella. E qui sta eziandio la norma del numero e graduazione de'personaggi, del punto dove cominci e dove termini il componimento, della distribuzione e giuntura e sito reciproco delle membra, che si chiamano scene ed atti, e di altrettali cose, che noi lasciamo all'arbitrio de'poeti medesimi il determinare, o a chi giudica che se ne possa dettar precetti, riducendole a mestiero. Forse si può; ma non sarebbe un mestiero di nostro genio.

Una catastrofe, dunque, o mutazion di animo è la tragedia. Or, come si muta l'animo? O passando dal male nel bene, o dal ben nel male. Laonde la tragedia è o una caduta o un risorgimento: dico il proprio atto del cadere o del risorgere, il passaggio, in somma, non lo stato, e, se così vogliamo dire, il moto tra' due stati. Perciò, o che il punto sia un cadere o che sia

un risorgere, sempre si ha da contemplare la vicenda de' contrarii, e la lotta del ben col male. Da questo canto la differenza da tragedia a tragedia è come tra due dipinti, in un de' quali le figure ricevano la luce da tergo e faccino apparenza fosca, e nell'altro la ricevano in sul viso e faccino più soave apparenza. L'*Edipo Re*, di Sofocle, è di quelle più fosche; e l'*Edipo a Colono*, dello stesso poeta, è delle più soavi. Talvolta le due mutazioni sono congiunte insieme e combinate sì, che la tragedia non giri, a mo' del cerchio, intorno a un punto unico, anzi intorno a due, a mo' di ellissi. Come però i due fochi spartono per certa guisa in tre spazii l'aja di una ellissi, così la tragedia che si regga intorno a due catastrofi, non è semplice, ma una tricosmia, simile al dramma dantesco, ovvero una trilogia, come l'orestiade di Eschilo.

Dall'aver posto l'essenza della tragedia nella catastrofe, e definito la catastrofe essere, non tanto uno stato, quanto un'azione dell'animo; ne seguono due considerazioni di non poco rilievo, l'una circa alla condotta, e l'altra circa a' personaggi di essa tragedia. Circa alla condotta la considerazione è questa; che la tragedia *non si dice*, ma *si fa*. Secondo un certo significato la tragedia, senza dubbio, si dice; perchè di parole è composta: ma considerando acutamente, quelle non sono parole che dicano e parlino di un'azione, ma parole con cui l'animo opera e manife-

stasi agente anzi che parlante. Se io dico, per atto di esempio, che *Elettra invocò la vendetta di Giove contro la propria sua madre;* queste sono parole che parlano di un'azione. Ma quando Elettra nelle *Coefore* grida così: *O Giove, o Giove, schiudi l'inferno, e manda chi finalmente punisca l'audace e scellerata colpa degli uomini, sieno anche miei genitori* (1); quelle non sono parole che dicono, ma che fanno, cioè atti anzi che parole. Che atti? D'imprecazione. E coteste sono azioni dell'animo, sì, ma vere azioni. E la propria azione dell'uomo non è che interna, dell'animo; e la tragedia non mira e non tratta, se non che azioni degli animi. Spesso, egli è vero, ella usa delle azioni esteriori, che più propriamente si nominerebbero fatti; come sono fughe, assalti, percosse, ferite e simili; ma come un mezzo a rappresentare gli animi e l'azion degli animi, ch'è la cosa la quale unicamente importa. E perciò sono inutili, e come inutili anco da fuggire, certi fatti esterni rumorosi e certi spettacoli feroci che irritando i sensi dolorosamente, impediscono lo sguardo della fantasia. La sostanza della tragedia non è, che io con gli occhi del corpo vegga Medea trucidare i pargoletti figli, ovvero Otello soffocar l'innocente moglie; ma che io vegga con l'occhio dell'immaginativa gli animi di Medea e di Otello, e l'azione interna di quegli animi. Or l'azione interna specchia-

(1) V. vv. 382 e segg.

si meglio nella parola, che in un movimento della mano o del braccio; perchè la parola è più immediata allo spirito, che non le membra. Sempre però si richiede, che la sia parola di quella natura che abbiamo determinata, cioè che faccia e non dica. Meditate con attenzione, e sforzatevi di ben comprendere sì fatta natura di parole; chè qui si contengono, e quinci potrete raccogliere tutte le proprietà della frase e del verso drammatico in generale, e della tragedia in particolare. A me è forza di passar oltre.

Poichè la vera tragedia è spettacolo di catastrofi che seguano addentro negli animi umani; intendete di quanto rilievo sia in tali componimenti l'invenzione delle nature e delle indoli degli animi, e quali sieno proprio indoli e nature tragiche. La catastrofe succede alla lotta; la lotta è de'forti; dunque i personaggi della tragedia sono animi forti e lottatori. Avvertite, che non si dice uomini, ma animi forti; perciocchè la tragedia è negli animi più che nel mondo di fuori: onde Prometeo è miglior personaggio tragico, che non sia Ercole. E non si dice soltanto animi forti, ma forti e lottatori; conciossiachè, come fu notato un'altra volta, ci ha una forza che consiste in aver compagna e accompagnare, e un'altra che consiste in aver contraria e contrariare la propria specie e la natura e Dio; nel che sta la lotta. Or questa forza lottatrice è il proprio dell'indole tragica.

E perciocchè, universalmente, la lotta dell'individuo con la specie e con il genere, cioè con il mondo, o con altra possa superiore, incomincia dopo l'adolescenza; ne segue, che le migliori indoli tragiche debbono avere e mostrare un certo che virile. In generale potrebbe definirsi, che la fanciullezza e l'adolescenza, sì degli animi e sì de'corpi, sia l'età in cui l'individuo ha pace con la specie, la quale ora lo serve per poi servirsi di lui; e che nella virilità combattono insieme a forze eguali; e che nella vecchiezza l'individuo, divenuto impotente alla pugna, sia come beffato dalla vincitrice natura. Ciò posto, si vede chiaro perchè le figure tragiche (dico le figure degli animi, cioè i caratteri) debbano avere virilità. Egli non è necessario che sieno uomini maturi degli anni, ma che ne abbiano il carattere. E se manca questo carattere, ma non manchino le altre doti, si avrà una tragedia pietosa, forse, come la *Giulietta e Romeo*, ma non sublime nè delle più perfette, come il Macbeth e l'Hamlet. I personaggi epici poi, siccome già dicemmo, di qualunque età si fingano, sempre hanno del fanciullesco o del giovanile: laddove i personaggi comici, o vecchi o maturi o giovani di anni, debbono, secondo che pare a me, aver sempre del senile e del barbogio. Di fatto, considerando le passioni che sogliono giuocare ne'diversi poemi, trovate che nelle commedie giuocano ordinariamente le passioni consuete

della vecchiezza, come l'avarizia, la smania di aver figliuoli, o che so io; e ne'poemi epici, le passioni de'fanciulli e de'giovani, com'è a dire amori, gusto di avventure, desio di gloria; e nelle tragedie, le passioni più frequenti nell'età virile, ambizione, gelosia, vendetta. Riducendo il discorso a un concetto più generale, direi che le indoli comiche sono fiacche, e forti le epiche e drammatiche; ma le epiche, forti massimamente a fare, come Achille; e le drammatiche, forti massimamente a patire, come Antigone e Filottete. Non si dice, considerate bene, animi che patiscono, semplicemente; ma forti a patire: la qual cosa importa la lotta, e tanto interno vigor di azione, che più non se ne richiede per condurre a fine le imprese grandissime.

Questa fortezza del patire è necessaria alle indoli tragiche, perchè l'indole, ossia intimo significato, della tragedia è una grande espiazione, come si dimostrò. Il vero uomo tragico non è Prometeo nè Edipo o Macbeth o Polieuto o Saul, ma l'uomo specifico di cui sta l'impronta nell'umanità del poeta e di ogni singolo uomo; cioè tutto il genere umano compreso tra Adamo e Cristo, e che, spinto giù dall'uno e tirato su dall'altro, si va espiando nel dolore e purgando della colpa di Adamo col partecipare di Cristo. Aristotele vuole che l'ottimo personaggio tragico sia l'uomo nè assai buono nè assai malvagio, ma di bontà e malvagità mezzane. Meglio direbbesi,

Digitized by Google

che l'ottimo personaggio tragico è buono e malvagio nel medesimo tempo: il che verrebbe a significare, che egli sia reo e buono, non tanto per sè, ma anche per bontà e reità altrui, avute per retaggio. Cotali personaggi sono i più convenienti alla tragedia, come quelli che meglio specchiano tutto quanto il genere umano, e rendono presso che visibile quella catena lunga di delitti e di dolori, mediante la quale esso va compiendo la sua lunga espiazione sulla terra. Dico che in questa catena dell'espiazione entrino anche i delitti, perchè veramente anche il delitto è, come il dolore, effetto e castigo di un delitto. Certo è che le migliori tragedie, massimamente antiche, così rappresentavano il delitto, cioè come un castigo. Ivi tu vedi l'uomo in seguìto da una potente maledizione antica e misteriosa, la quale lo travolge dal dolore al delitto e dal delitto al dolore infino all'estremo, e dopo averlo immolato, passa come un'eredità da lui a'figliuoli e da questi a' nepoti. E perciò quasi tutte pigliano l'argomento e i personaggi da certe famiglie, come le reali di Argo e di Tebe, che furono privilegiate di colpe e calamità ereditarie. Anche la storia moderna dà di tali famiglie; come i Tudor d'Inghilterra e gli Stuardi di Scozia; e perciò anche il gran tragico moderno indi cavò molti lagrimevoli subjetti. Quando si scorge in tutto un casato la vicenda o congiunzione de'dolori e delle colpe, scorgesi in quell'esempio più facilmente e più pron-

tamente tutto il genere umano e l'espiazione a cui esso è sottoposto. Aristotele medesimamente insegna, che la tragedia mira a non so che *purgazione* degli animi (1). Ma anche qui è palese, che egli rasenta il vero e non vi coglie; conciossiachè la tragedia non intenda purgare, ma sì rappresentare una *purgazione*, ossia, secondo il nostro linguaggio, un'espiazione.

L'espiazione, dunque, importando da una parte qualcosa che si distrugga, e dall'altra qualcosa che resista alla distruzione; si comprende essere necessità che la tragedia rappresenti alcun che poderoso e invitto in mezzo alla distruzione. E l'animo umano, ogni animo immortale è in mezzo alla distruzione invitto. Ma l'arte esige, non solamente ch'e' sia, ma che appaja invitto. Or tale apparisce quello che abbiamo chiamato animo forte in patire: forte come Prometeo, Polinice, Edipo, Filottete, lady Macbeth. Solo entro animi così fatti può aver luogo la vera tragedia, ch'è lotta e vittoria del bene sul male. Negli animi fiacchi, ed anche mediocri, o che prevalga il bene o che il male, non apparisce o apparisce poco il suo contrario, e però o non segue lotta o non si discerne. E non discernendosi lotta, non si può discernere vittoria, espiazione, passaggio dal male al bene, catastrofe, in somma, ove dicemmo che sta l'essenza della tragedia. La necessità, dunque, delle indo-

(1) V. Poet. VI.

li forti a patire, vuoi virtuose vuoi scellerate, nasce dall'essenza del componimento. O virtuosi o scellerati i personaggi della tragedia, essi deono in ultimo trovarsi, dirò così, faccia a faccia con Dio, il quale entra in iscena alla catastrofe. Ora, affinchè una persona umana possa non iscomparire in sulla scena rimpetto a Dio, bisogna che la sia santa come Prometeo e Polieuto, o empia come Capaneo e Macbeth; cioè nell'un caso e nell'altro fortissima.

Cotesta apparizione di Dio stesso in sulla scena, è l'ultima che vo'notare delle proprietà tragiche. Io penso che non sia e non possa essere tragedia, dove in ultimo non apparisca Iddio. E con ciò non intendo parlare del *Deus ex machina* di Orazio; cioè dell'introdurre Iddio in forma sensata sopra la scena, quando l'intreccio sia così avviluppato, che non si può snodare altrimenti. Cotesto è un modo ardito, conveniente all'arte rozza, e sconveniente oggidì, per la spiritualità perfetta della religione che professiamo. Ci è un'altra guisa, non sensibile, ma pur chiarissima, in cui Dio apparisca sulla scena: e questa voglio; e senza di questa dico che non si fa tragedia. Dove ella consista, e perchè sia necessaria, ve ne potrete chiarire con un ragionamento breve. Che è la tragedia? Catastrofe, ossia mutazione dal male al bene. Or, sapete voi quanto è l'intervallo tra il male e il bene? Infinito. Dunque Iddio soltanto lo empie, e senza Iddio

non si varca dall'uomo. Se l'uomo lo vedete superare quell'intervallo infinito, cioè lo vedete espiato o punito o premiato; se vedete ravvicinati nello spirito di un uomo il dolore e il gaudio, la colpa e la virtù, e, generalmente, congiunti il bene e il male; se, in somma, vedete una catastrofe; certo è che vedete Iddio. Non vi si fa vedere in aria, sostenuto da una macchina, ma ne'cuori degli uomini, sostenuto da sè stesso che sostiene tutto. Or questa è la visione di Dio, la quale io affermo essere necessità della tragedia, o più tosto essenza di lei.

Ma che visione è cotesta? Nè degli occhi, certo, nè propriamente dell'intelletto. E che dunque? Innanzi che io vi risponda, udite un caso incontrato a me stesso. La prima volta che io, giovane ancora, potei salire in sull'osservatorio astronomico, io mi stavo con il telescopio rivolto a Giove, mirando con attenzione indicibile il pianeta e i satelliti, e non mi saziava, e non movea l'occhio dallo spettacolo; quando improvvisamente mi disparve. Oh! e Giove? diss'io. La terra si muove: rispose l'astronomo che era lì presso. Che provai allora, io non so dirvi. Io mi parvi di andar viaggiando allora pe'cieli, portato dalla terra, come da veloce nave, tra molti milioni di mondi che io vedevo altresì veleggiare, e percorrere, come noi, spazii infiniti, e non urtarsi insieme, e seguire ciascuno sua via, e tutti fare tra sè un accordo, un ordine, un'armonia ineffabile. Tutto

ciò vidi in un punto; e lo spirito provò una sublime ammirazione. Oggi tuttavia, dopo molti anni, non me ne ricordo, senza che mi si rinnovi un po' quel rapimento, a cui è simile, ma non uguale, quello che io sento nel leggere i poeti sommi, anche se egli sieno Pindaro e Dante. Or domando: Fu quella una visione? Sì, certo; e fu visione di cosa vera, com'è vero il moto e l'armonia de'cieli. E come vidi? forse con gli occhi? Gli occhi certo miravano, ma non quello che mi rapì cotanto. Vidi forse con l'intelletto, imparando, mercè le parole dell'astronomo, che la terra si muove? Oh! questo si sapeva; chè s'imparò putti nelle scuole. Come, dunque, io vidi allora? Con la fantasia. E da che fu mossa la fantasia a vedere? Dall'occasione di un sentimento corporeo, cioè della vista, e di una cognizione dell'intelletto. E così avviene sempre; conciossiachè la fantasia o ella si eccita da una sensazione, o da una cognizione. E che vidi? Quello che dalla fantasia è veduto, il mezzo, il passaggio, la parvenza, la bellezza delle cose. Or simile è la visione di Dio, la quale abbiamo nella catastrofe tragica: una visione della fantasia, ch'è diversa dalla sensazione e dalla cognizione, sebbene sia eccitata da entrambe, e che ferisce in un suo proprio termine, ch'è la bellezza, la parvenza, il passaggio, l'armonia del morale universo.

E qui basti della tragedia, e dell'arte poetica

in generale. Io in verità, e me ne avvedo, ho seminato e non mietuto, massimamente in sull'ultimo. Ma questo è stato il mio intendimento, di lasciare che altri, se vuole, raccolga l'arte poetica da'principii della scienza del bello i quali ho proposto, con appena un piccolo saggio del come si fa a raccogliere. Qui dunque conchiuderò; ma, quasi a prendere commiato dall'opera, conchiudendo toccherò un punto il quale, mentre riepiloghi le cose dette, ci riduca in memoria i principii dell'opera.

LEZIONE XXXV.

Delle presenti condizioni della poesia.

Napoleone, quando era al congresso di Erfurt con Alessandro di Russia, in una festa che gli fu data a Weimar, si appartò un tratto dalla folla principesca e galante, per discorrere di lettere co'due tedeschi Goethe e Wieland. E cadendo il discorso sul dramma alla foggia del Shakespeare, si voltò al Goethe, e disse: Mi stupisco, che un ingegno come voi *non ami i generi netti* (1). Lo storico aggiugne, che fu un detto profondo, il quale pochi oggidì sono capaci di comprendere. A me mi sembra che le sieno parole di chiaro sentimento, e non so che profondità vi si nascon-

(1) *Les genres tranchès.* V. THIERS, *Histoire du Consulat* etc. L. XXXII.

da, nè se molti o pochi possano misurarla. Ma so che oggi è ben altra confusione, che semplicemente de'generi e delle forme de'componimenti poetici. Oggi sono confusi, e si perturbano l'un l'altro, i regni della prosa e della poesia. Questa giudico essere l'indole delle lettere nel nostro secolo, e quinci provenire le qualità proprie e i difetti della poesia moderna: onde, se più tosto a questa confusione, come io mi diletto di pensare, avessero accennato le riferite parole; sarebbe stata la sentenza veramente profonda, e al tutto degna del gran guerriero che fu pure il più grand'uomo dell'età sua.

Confusi dunque i due regni, e trasportata la poesia ne'confini della prosa, di lei si ebbero, in cambio di poemi epici, i romanzi storici; in cambio di tragedie e commedie, i così detti *drammi*, che non sono comici nè tragici; e finalmente, in cambio di canto lirico, i piagnistei, i concettini, i rimati sillogismi, le bestemmie in tuono di giaculatorie. Ma lasciando dall'un de'lati questi ultimi aborti poetici, che sono più o meno la parte viziosa della poesia in tutti i secoli; il romanzo storico, e quella foggia di dramma che abbiamo detto, sono la delizia, la malattia, tutto quasi il patrimonio poetico particolare all'età moderna. Il dramma, come oggidì si cerca e si compone, corrisponde a capello col romanzo storico, e nasce da esso chiaramente; come la tragedia greca risponde all'Iliade e nacque da quella.

Di modo che al romanzo storico si riduce in sostanza la poesia presente, e da quello universalmente può definirsi l'indole di lei. Laonde, toccandone qui due parole, chiuderemo opportunamente tutta la trattazione della poesia, e non avremo lasciato addietro un componimento del quale tutti disputano e molti ci domandano, e che, facciasi qual giudizio si vuole di sua natura, certo merita di essere studiato e conosciuto.

Il romanzo non nacque storico, anzi contro la storia, per difetto di storia, dove e quando non fu e non potè essere storia. Che cosa è la storia? La vita delle umane società narrata. Dunque, dove e quando gli uomini non sono veramente consociati tra sè, colà ed allora vera storia non sorge. Sorge in quella vece il romanzo: e udite il come. Dove non è società vera, ivi è una società falsa, i segni della quale sono il serraglio e il feudo o satrapìa. Accoppio nel medesimo concetto il barone e il satrapo, perchè sotto sembianze diverse occultano un medesimo vizio. La società vera, dunque, nutrica l'amore e la fede (intendo ora di una fede anco schiettamente umana); e la società de' serragli e de' feudi nutrica la sentimentalità e la credulità, che sono l'amore e la fede, non dello spirito, sì del senso. Che è il sensibile? Ombra che l'uomo fa di sè a sè. Laonde, allora che egli vive fuori della vera società, ch'è spirituale, allora avviene che egli creda e ami unicamente l'ombra sua stessa, cioè

il sensibile; e così, non potendo esercitare l'amore e la fede veraci, sia sottoposto a una fede e a un amore morbosi, cioè alla credulità e alla sentimentalità: le quali per conseguenza sono segno, effetto, alimento della società falsa, propria de'feudi e de'serragli. Ciò posto, mi par troppo chiaro che i tempi de'feudi e i paesi de'serragli, come non possono avere istoria, così nè anco poesia. Come può alzarsi allo spettacolo della bellezza, ed ivi godere il riposo della festa, l'uomo implicato e chiuso nell'ombra di sè medesimo? Non si estingue certamente in lui l'aspirazione verso il riposo festivo, da cui la poesia germoglia; ma essendogli chiusa la strada, quell'aspirazione si converte in un bisogno di svagarsi e di novellare. Or il bisogno di novellare produce al più un simulacro falso di poesia: falso, com'è falso simulacro di fede la credulità, e falso simulacro di amore la sentimentalità, e simulacro falso di società il serraglio e la torre feudale. E cotesto simulacro di poesia, proprio di quelle tali società, prodotto dal bisogno di novellare, riconoscibile alla credulità e sentimentalità predominanti, è il romanzo.

Tale è lo schietto romanzo: simulacro di poema, tessuto di casi incredibili e di esagerate passioni, prodotto dal bisogno di passare il tempo. Nacque in Persia e in Arabia, paesi di harem e di satrapi: trovò alimento e fiorì in gran parte di Europa a tempo de'feudi e delle corti di a-

more: avea contaminato gli ultimi giorni della letteratura greca e latina, quando gl'imperi di Bizanzio e di Roma piegarono a costumi asiatici: è ripullulato ne'popoli moderni, finchè le loro società sono state rette men civilmente: più sensuale e naturale verso il mezzodì, come nel Boccaccio: più stravagante e sentimentale verso il settentrione, come ne'romanzieri francesi: rinnovato e mutato di spiriti e di aspetto, un secolo fa, in Inghilterra quasi interamente, ma non sì che tuttavia non puta un pochissimo di harem e di stalla. In cotesta rinnovazione inglese, cominciata, mi pare, da Daniele Foè, il romanzo diventò storico. Diventò storico, ossia venne così chiamato, perchè abbandonò il maraviglioso stravagante, seguì un corso di casi possibile, mise in veduta stati dell'anima un po'esagerati, ma non del tutto fuor di natura, ritrasse la verità della vita giornaliera, s'incardinò nella storia. E con questo, come intendete, esso si purgò quasi affatto delle parti biasimevoli. Ma non divenne però un poema. Affinchè poema divenisse, eragli mestieri, non solamente di uscire del mondo falso, dove prima era caduto, ma che sorgesse al mondo delle schiette immagini, dove la schietta bellezza riluce. Così era mestieri che seguisse, ma non seguì. Il romanzo uscì del falso, non salì al bello, rimase confitto in questa natura volgare, un po'raffazzonata, un po'mutata, non trasfigurata, non fatta celeste. E allora fu

che si mischiarono i regni della prosa e della poesia, con reciproca alterazione e corruzione. Corrompesi la prosa, perchè la sua necessaria limpidezza s'infosca per quella mezza tinta poetica; e corrompesi la poesia, perchè, se altro non fosse, per troppa vicinità alla prosa impallidisce il suo vivo splendore.

A questa lode e a questo biasimo del romanzo storico: lode, comparativamente al vecchio romanzo, e biasimo, in contemplazione all'idea dell'arte; a questa lode, io dico, e a questo biasimo partecipa il gran romanziere de'nostri giorni, del quale forse vi state già da un pezzo aspettando che io pronunzii il nome. Ora dunque lo nomino Gualtiero Scott; e dico che egli ha i pregi e i difetti che in generale abbiamo attribuiti al romanzo storico; e ciò non ostante, affermo ch'egli è grande. Gran romanziere, intendiamoci, non gran poeta; cioè grande sopra gli scrittori di quel genere; oltre a ciò, non grande perchè romanziere, anzi a dispetto della sua professione. Voglio dire, che il pregio de'suoi romanzi non istà nel miscuglio della storia e della finzione, non nelle passioni esagerate e nelle violente situazioni, non negli intrecci talvolta artifiziosamente avviluppati e poco naturalmente sgroppati, non nelle minute e tediose descrizioni di cose volgari, ma nella verità di alcune di quelle indoli e nella terribilità di alcune tra quelle catastrofi. Chi dimenticherà mai la Rebecca dell'Ivanohe, e qualche

altra non men bella invenzione? Ciò non ostante egli è da confessare, che dalla sua lettura tu esci più agitato che sollevato sopra te stesso. E questo è segno, che la poesia drammatica sia scarsa in lui, e che la borra romanzesca la sopraffaccia. A ogni modo la sua lode non istà nelle qualità romantiche, ma in questo, che ne' romanzi egli dimostra una vena drammatica mediocre. E così il fatto di Gualtiero Scott si rassomiglia un poco al fatto dell'autore de'Promessi Sposi, ch'è l'unico emulo degno dello scozzese. Del Manzoni non parlo qui, perchè già ne dicemmo un motto; ma ricordo solamente una cosa già avvertita, cioè che il pregio del suo libro non consiste nell'essere un romanzo, ma nel discostarsi dal romanzo e avvicinarsi al poema epico. Or nella stessa maniera i romanzi dello Scott hanno del buono, non perchè sieno romanzi, ma perchè partecipano del dramma. L'italiano non ha dimostrato quella gran fecondità dello scozzese; ma nell'unico suo libro gli è superiore per molte qualità, e per questa tra le altre; che i Promessi Sposi sono il solo romanzo, il solo del mondo, che non senta neppur lontanamente di serraglio, cioè di passioni fittizie o morbosamente esaltate. Procede però troppo cauto, troppo rimesso, assai vicinamente a'sentieri della vita ordinaria, con prosaica minutezza ch'è simile al fare de'pittori fiamminghi, non già al largo, sicuro, ardito, e non pertanto naturalissimo pennelleggiare de'

nostri. E di qua proviene, credo io, che il libro, più che nell'atto del leggersi, piaccia e paja bello, rifatto fra te medesimo nella memoria. Ma piacesse a Dio che il secolo ne partorisca un altro simigliante!

Non metto mano a dire degli altri romanzi dell'età nostra; chè sarebbe una faccenda infinita, nè mi vanto di sapere assai di questa letteratura. So che oggi (misera fecondità!) si scrive tanti di romanzi, quanti un giorno erano i sonetti quotidiani. Fra' tanti ce ne ha de' non dispregevoli, e sono quelli che si approssimano alla maniera del Manzoni o di Gualtiero Scott; come i romanzi del Grossi, dell'Azeglio, dell'americano Cooper. Ma nè di essi nè de' cattivi non parlo; conciossiachè io sia entrato in questa materia, parte per far conoscere il componimento, ma più per definire l'indole della poesia moderna. La quale, conseguentemente, dico ch'è poesia nata, non dall'ispirazione festiva, ma dal bisogno di svagarsi e di novellare; atta ad agitare più che ad ergere l'uomo sopra di sè, rappresentatrice non della bellezza contemplata dallo spirito, ma dell'ombra di esso spirito, la quale offusca la bellezza e prendesi in cambio di quella. L'ombra è la sensazione, siccome ho detto, la quale frapponendosi assiduamente tra lo spirito e il suo objetto immediato, mentisce la natura di objetto, e c'inganna. Noi moderni siamo gente chiusa in noi stessi, e che

ci sembra di guardare le cose, quando guardiamo pure l'ombra nostra. Quello che ci sembra bellezza, è la sensazione: e perciocchè la bellezza è la via di congiugnerci al vero e al buono, egli avviene che anche il vero e il buono ci sieno guasti dalla sensazione. Crediamo di abbracciare il vero in sè, il giusto, il buono, il santo, e stringiamo l'ombra di noi stessi, ch'è il sensibile. Questo è il grande errore dell'età moderna; e questo errore produce in filosofia la dottrina del Cartesio e di sua progenie filosofica; in politica la teoria o del dritto divino del Filmer, o del contratto sociale di Giangiacomo; in morale il sistema del Bentham; in religione le follie del Saint-Simon. Non è sola, dunque, la poesia che vada errando fuor di strada; ma il suo particolare peccato è comune all'età e civiltà moderna. Allato a tali filosofi, a tali legislatori, a tali cominciatori di religioni, convenientemente sorgono poeti come il Goethe e il Byron.

La vastità della piaga ci fa supporre giustamente, che la causa non sia nè recente nè superficiale. E qual'è dunque? La storia e un prudente giudizio ci hanno attestato, che l'isolamento dell'uomo, come suole verificarsi ne'paesi de'serragli e delle torri feudali, produsse quel morboso poema che si chiama romanzo. È ragionevole dunque di pensare, che la medesima causa, cioè l'isolamento, abbia prodotto i medesimi effetti in tutte le parti della civiltà. La ci-

viltà, medesimamente che la poesia, vedemmo che nasce dalla religione. Dove, dunque, e quando la religione contiene un seme d'isolamento, per necessità se ne corrompe la poesia e tutta la vita civile. Or, dov'è che la religione cova il malefico seme? Nella Riforma. La Riforma è religione insociale di sua natura, esilia l'uomo interiore dal consorzio interiore co'suoi simili, lo chiude nel suo essere individuo, lo cinge dell'ombra di lui stesso da ogni lato, lo dimezza, e mettelo in condizione di non vedere se non nel sensibile, o alterato dal sensibile, anche il santo, il buono, il vero, il bello. La Riforma, dunque, è stato causa alla presente corruzione sì della civiltà in generale, e sì della poesia in particolare. Come, d'altra parte, ad essa Riforma, quali che ne sieno state le occasioni vicine, fu causa quel genio chiuso e insociale, proprio a'tempi e a'paesi de'serragli e de'baroni, il quale avea partorito l'antico romanzo. E di fatto la storia dimostra come la Riforma non potè, non dico radicarsi, ma neppure appigliarsi a'popoli di stirpe latina, ch'è stata ed è stirpe esquisitamente sociale, e la più sociale in tutta la specie. Ma torniamo alla poesia.

La poesia, voi sapete, nasce dalla religione nella festa. Or, lasciando ogni altra considerazione; come può nascere vera poesia da religione che non ha vera festa? Una religione tale, assediando lo spirito nell'ombra di lui stesso,

non altro che ombre gli mette a vedere, e lo necessita di non trarre da sè altro che ombre. E le ombre dello spirito in poesia sono i romanzi. L'immagine è il poema; e l'ombra è il romanzo. Che è l'ombra? che è l'immagine? Nel mondo corporeo immagini sono quelle che si disegnano ne'cristalli o nelle acque chiare e tranquille; ed ombre quelle che si disegnano sull'oscura terra. Entrambe sono formate e fatte visibili dalla luce; ma l'ombra formasi occultando la causa da cui è formata, cioè la luce, e l'immagine formasi dimostrandola. E lo stesso interviene nel mondo spirituale, dove le immagini affermano, e le ombre negano la causa da cui nascono. Siccome però i contorni sono i medesimi, da ciò proviene, e che sieno scambiate le une con le altre dagl'inesperti, e che in certe condizioni di tempi e di paesi si cerchi e si ammiri e si ami le ombre, come se le fossero immagini, lume, bellezza. Ora in queste condizioni trovasi oggidì l'Europa, l'Europa invasa, ammorbata, impazzita del romanzo, del romanzo nel quale ci sembra di mirare una bellezza pura ed eccelsa come il sole, quando in verità non miriamo altro che le macchie dell'inferma pupilla.

Infermità, dunque, ed impotenza di salire alla vera bellezza, sono il vizio della moderna poesia. Impotenti di salire, ci trasciniamo per le umili regioni della prosa; ma per ingannare l'ingenito bisogno della poesia, turbiamo il pedestre o mo-

desto discorso della ragione co'moti convulsi delle sforzate passioni che si agitano dietro le ombre del senso: e così ci diamo a credere di esser fuori e lungi del mondo ordinario, e di volare, e di bere le aure di un cielo purissimo. È inganno, come ho detto: perciocchè il fondo del moderno romanzo è presso che sempre un pensiero prosaico; e quel fondo è, non abbellito, ma imbellettato co'colori, non dell'immaginativa, ma del senso, e perciò non chiari, ma foschi. Or, che vuol dir questo? È stanca forse l'immaginativa degli uomini? sono forse i romanzi gli ultimi fiochi aneliti della poesia moribonda? Morrà egli la poesia? Dal considerare, voi vedete, le condizioni presenti noi siamo menati al pensiero dell'avvenire. Oggidì veggiamo la poesia caduta in terra per ispossamento, e che si dibatte tra le ombre sensuali, delle quali essa poi ritrae le macchie. Or, che si può prognosticare circa l'avvenire da sì fatta stanchezza e sì fatte macchie? Ci è modo a risanarla e rinvigorire? ovvero ella è condannata a perire inevitabilmente? Che ne pensano i più avveduti? È cosa notabile che in questa ricerca, la quale chiuderà il nostro discorso, noi c'imbattiamo a que' medesimi due nomi da cui il discorso intorno alla poesia pigliò principio, cioè a Giorgio Hegel e Platone. Che ci dicono dunque i due filosofi?

Platone fu il primo a discernere negli splendori della poesia le macchie del senso. E in ve-

rità le sono antiche, quanto è antica la corruzione dell'uomo, che mette e vede sè stesso da per tutto: onde non è maraviglia che non ne fosse stata esente neppur la poesia de'Greci, candida sopra tutte le antiche. Ma allora, e similmente in tutti i tempi che ella fiorì, erano lievi macchie, le quali adombravano alcun poco il bel volto, e nol coprivano del tutto, come oggi avviene, e come veggiamo ne' romanzi, che in cambio del volto sincero della bellezza dimostrano le macchie che il senso vi soprappone. Tali macchie il filosofo le indicò, e disse che sono parte le menzogne onde il poeta inganna i suoi lettori, e parte le passioni disordinate che si descrivono ne'poemi, le quali indeboliscono o fanno schiavo il volere. Non si curò egli d'investigare, se quelle erano magagne congenite alla poesia o no, e se ella poteva o non poteva sanarsi; ma si lasciò vincere dalla nobile ira, e per odio di quelle la cacciò in bando dal suo stato. Egli, dunque, non dice che la poesia deve naturalmente morire, ma vuole che muoja.

Diversa è la sentenza di Giorgio Hegel, a cui l'universo, o sentito o intelletto o fatto dall'uomo, non è altro se non l'ombra del proprio individuo, un'ombra che mai non istà e cangia sempre, cioè, in somma, il sentimento. Non che la bellezza, anche la verità dell'Hegel è il sentimento, ossia l'ombra dello spirito proprio. Nè gli crediate, quando promette ed ostenta di con-

templare e farvi contemplare l'idea purissima ed ignuda affatto; chè a guardarle in viso, vi accorgete di subito quella sua idea essere schietta sensazione, avvegna che diradata, assottigliata e, dirò così, faticosamente distillata per via d'ingegnose operazioni logiche. Perciò, non che discernere la poesia dalle macchie, le macchie sono per lui la poesia, e questa è mortale conseguentemente. Per fortuna il discorso dell'intelletto ci mostra ch'è una falsa conclusione, perchè cavata da falsi principii; ma ancora che l'intelletto fosse necessitato ad ammetterla, il cuore si ribellerebbe; e non patirebbe che possa morire ciò che alimenta e sostiene in lui i desiderii immortali ed infiniti. Ed il tedesco, aggiugnete, non si ferma alla mortalità. Egli non dice con espresse parole, ma volle dire, e dà a intendere non oscuramente, che la poesia oggi è moribonda. Benchè forma, secondo lui, dello spirito assoluto, nondimeno ella è inferiore alla scienza, ch'è la forma perfettissima di quello (1). E perciocchè le forme inferiori periscono al sopravvenire delle superiori; logicamente dovette parergli, che avendo esso, esso Giorgio Hegel, creata la scienza; la poesia era già o morta o moribonda.

Queste sono le sentenze de'due filosofi, cioè del filosofo e del sofista, le quali, come già prevedete, noi rifiutiamo. Non giudichiamo degna di morte nè di esilio la poesia, dacchè distin-

(1) V. *Cours etc. etc.* I, 78 e seg.

guiamo la parvenza rivelatrice dell'essere dalla mendace superficie, e l'affetto consigliero di virtù dalla passione tiranna della volontà, e pensiamo che la verace poesia non tratti la passione e la menzogna, ma la parvenza e l'affetto. E molto meno ci persuaderemo a crederla moribonda o mortale, quando non riponghiamo la bellezza nelle scure e mutabili ombre del senso, ma nelle immagini vive della fantasia, che sono specchiamenti di un lume incorruttibile. E che concludiamo, dunque, della prostrazione di forze in che oggi è caduta, e di questa sua presente corruzione, di cui ci sono segno i romanzi storici? Concludiamo, che sia uno stato passeggiero, come la guasta religione donde è nato, non infruttuoso alla futura poesia, e simile a que'brevi languori e brevi malattie, in cui si prepara la sanità e il vigore occultamente si accresce. In prima, noi speriamo che la poesia, per essersi tanto accostata alla prosa della vita reale, perda un certo odor di scuola, e come di stantio, che non annunzia la freschezza della vita. Cadranno dal corpo di lei tutte quelle vesti che una volta già si attagliavano e si addicevano alla sua statura, ma oggi non più; ed oltre a ciò si sono logore, sì che pajono cenci accattati, o che si portino addosso per uso, non per bisogno nè per genio. In secondo luogo, è credibile che ella, ventilando ogni dì più le ombre del sentimento, giunga in ultimo a struggerle, o aprirle e passare di là e scopri-

re nuovi tesori celati da esse. Così forse, per ispecificare con un esempio il mio pensiero, avverrà che dall'uso de'sentimenti amorosi i poeti passino all'espressione dell'amore, ch'è altro dal sentimento, come sapete. Finalmente, apprenderà meglio la poesia a rappresentar l'uomo e il mondo com' e' debbono essere, poichè ha conosciuto meglio com' e' sono.

Cotali utilità risulteranno verisimilmente alla poesia avvenire dalle condizioni in cui ella è al presente, le quali sotto una sola denominazione abbiamo raccolte e definite dal romanzo storico. Sono, com'è palese, quelle utilità che vengono dal male per indiretto, e che verranno al mondo dalla stessa Riforma religiosa, la quale, quando sarà scomparsa, ci avvedremo che ne ha indotti a studiare e conoscer meglio l'uomo individuo. Ma le dette utilità (anche ciò è palese) consistono anzi in distruggere che in produrre. Or la distruzione, se leva il morbo, non dà la vita; e la poesia oggi ha mestieri di vita sopra tutto. Come, dunque, e donde essa la ripiglierà? Questo è certo, che la vita, universalmente, non si ripiglia se non colà onde si ebbe. Or, donde ebbe vita, donde nacque la poesia? Fu già veduto, che dalla religione; e niuno il nega. Alle vitali sorgenti religiose bisognerà dunque rimenarla, perchè ella riprenda gli spiriti già presso a spegnersi. E non sono già solo a sentire questa necessità; chè gli stessi corrotti poeti di oggidì si vede

palesemente che sospirano alla fede religiosa. Ma essi fanno come coloro che recitando inni o preghiere, bestemmiano; perchè sognano una fede che fosse la poesia, o una poesia che fosse la fede. E così dànno indietro fino a Valmici e Viasa, cioè alla confusione indiana, anzi che rimettersi nella via aperta da Dante. Dante non confuse insieme, ma accordò la poesia con la fede. Ed Alessandro Manzoni, battendo un'umile via, ha seguìto l'esempio del gran poeta, quanto gli comporta la qualità del poema da lui composto. Ma il vero poema nasce dalla religione mediante la festa; e ciò è proprio della festa, che l'uomo non solamente s'irradii della pura bellezza nella quale è rapito, ma che faccia concento con tutta la specie, mostrando la sua natura sociale ed aperta. Or questa natura dell'uomo aperta, sociale, generosa, festiva riluce ed è espressa ne'poeti di stirpe greca e latina, e non così ne'poeti asiatici e del settentrione di Europa, che mal riescono a liberarsi onninamente degl'impacci del senso, sempre muliebre, individuale, gretto, caliginoso. Si torni, dunque, secondo l'esempio di Dante, da una parte alle tradizioni classiche, e dall'altra, non alla confusione, ma all'armonia con la fede religiosa. Qui sta la salute e l'avvenire della poesia, e forse anche di tutta la civiltà moderna.

FINE DELL'OPERA.

Digitized by Google

INDICE

DEL VOLUME QUARTO

—

I.	Dell'onestà e dignità della poesia. . .	fac. 5
II.	Del necessario fondamento della poetica . .	18
III	Incominciasi a investigare del bello	32
IV.	Si prosegue la ricerca intorno al bello . . .	41
V.	Si definisce la bellezza	51
VI.	Si spiega la definizione della bellezza	62
VII.	Della sublimità	74
VIII.	De' gradi della bellezza	84
IX.	Della fantasia.	100
X.	Della commozione	115
XI.	Si continua della fantasia e della commozione.	129
XII.	L'ingegno, la bellezza e l'arte sono una medesima natura	148
XIII.	Della differenza e della simiglianza tra la poesia e le altre arti belle	160
XIV.	Continuasi dello stesso argomento	174
XV.	Della poesia verso le arti minori, e in prima del soggetto della poesia	193
XVI.	Dello strumento della poesia	206
XVII.	Si continua del medesimo argomento. . . .	219
XVIII.	Dell'origine della poesia	230
XIX.	Della specificazione della poesia	243
XX.	Esempio di specificazione della poesia nella letteratura sacra.	257

Digitized by Google

XXI. Progresso e vicende dell'arte, e più particolarmente della poesia . . . . . fac. 268
XXII. Corrispondenza della poesia col progresso delle umane società. 288
XXIII. Dell'epopea 300
XXIV. Del divino nell'epopea. 316
XXV. De'personaggi umani nell'epopea 336
XXVI. Del poema epico, della poesia epica, e de' frammenti epici 347
XXVII. Dell'essenza della poesia lirica 358
XXVIII. Delle proprietà liriche 378
XXIX. Dell'origine ed essenza della poesia drammatica 396
XXX. Distinzione e definizione delle varie forme della poesia drammatica 415
XXXI. Della satira 441
XXXII. Della drammatica teatrale. 450
XXXIII. Delle leggi della rappresentazione, e in prima della distinzione del dramma in tragedia e commedia 473
XXXIV. Di alcune principali proprietà del dramma teatrale, e della tragedia spezialmente . . . 486
XXXV. Delle presenti condizioni della poesia . . . 503

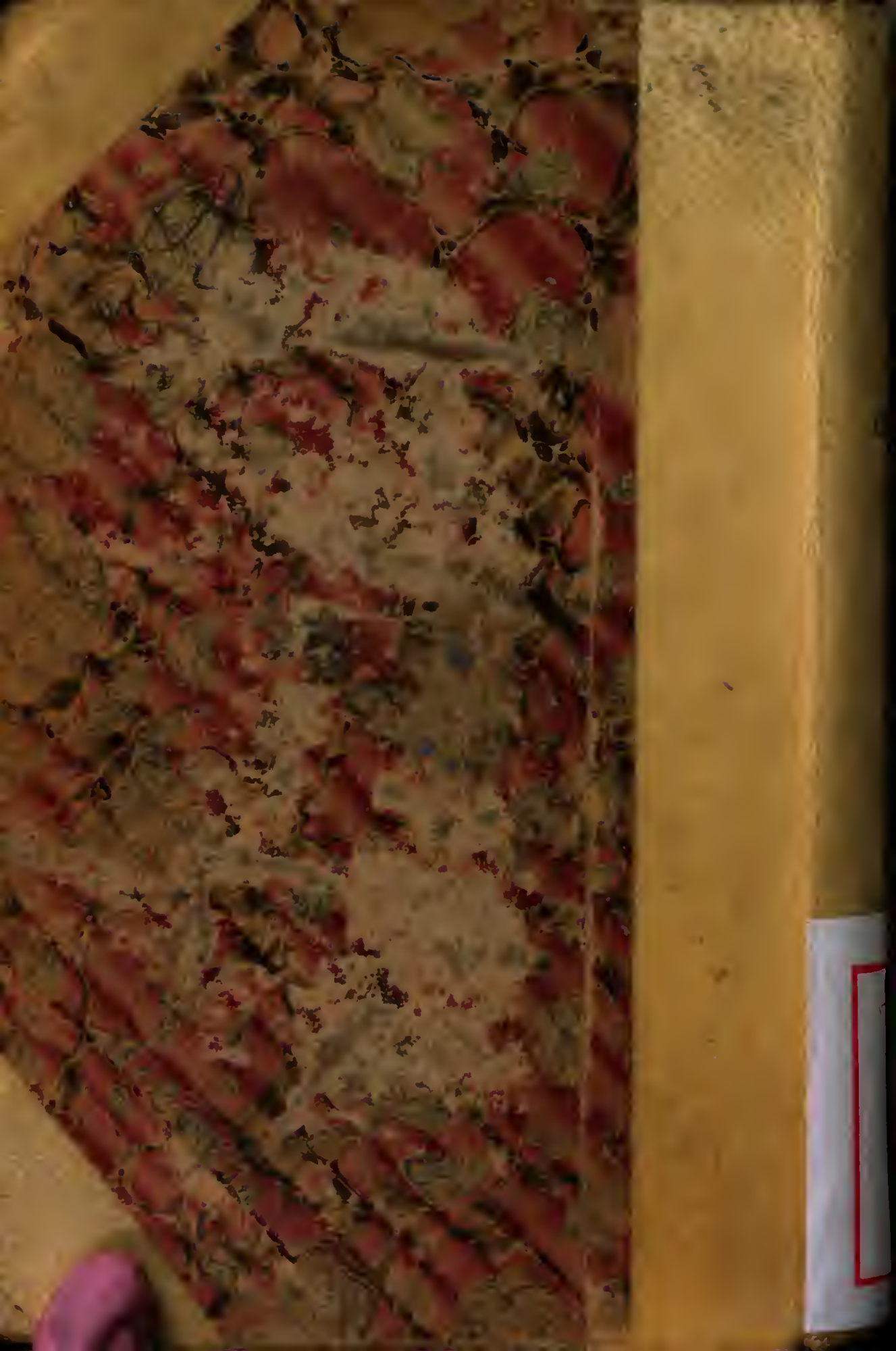
VA1
1550000

Quest' opera è approvata per il pubblico insegnamento dal Consiglio Superiore di P. I.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google